

**Interpretación de la Imagen del Laberinto como Símbolo en la Novela “La Balada del Pajarillo” de Germán Espinosa**

**JOHN FREDY RAMÍREZ FLÓREZ**

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:

**Magister en Literatura**

Director:

**JULIÁN ALBERTO GIRALDO NARANJO**

**MAESTRÍA EN LITERATURA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

**PEREIRA**

**2018**

*A mi esposa e hija...*

## **Contenido**

	<b>Pág.</b>
<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>Germán Espinosa un ciudadano del mundo</b>	<b>10</b>
1.1 La infancia en el Caribe colombiano	11
1.2 Adolescencia, rito e iniciación	12
1.3 Un recorrido desde la narrativa	15
1.4 Incursiones en el universo de la novela	17
1.5 Poesía, ensayo y demás publicaciones	20
1.6 Búsqueda constante de una estética personal	22
<b>Capítulo II</b>	
<b>El símbolo y la hermenéutica simbólica</b>	<b>24</b>
2.1 Sobre el símbolo	24
2.2 Revalorización del lenguaje simbólico desde el psicoanálisis jungiano	25
2.3 La imaginación como pensamiento simbolizante: Gilbert Durand	30
2.4 El lenguaje como elemento dinamizador del pensamiento simbólico	33
2.5 Morfología de lo imaginario, esbozo de un estructuralismo figurativo	37
2.6 Hermenéutica simbólica, un espacio para la interpretación abierta	42
<b>Capítulo III</b>	
<b>El laberinto: tradición y simbología</b>	<b>46</b>

3.1 La imagen como símbolo	46
3.2 Del laberinto clásico a la cristianización del símbolo	47
3.3 Otras re-actualizaciones de la imagen simbólica	55
3.4 Laberinto y literatura	59
3.5 Fin del recorrido	65
 <b>Capítulo IV</b>	
 <b>Interpretaciones simbólicas del laberinto en torno a la novela la balada del pajarillo de Germán Espinosa</b>	 67
4.1 Ingreso al laberinto	67
4.2 La escritura como hilo de Ariadna	73
4.3 Itinerario urbano, recorridos en la ciudad-laberinto	78
4.4 Galerías del conocimiento, presencia de un laberinto neobarroco	86
4.5 El monstruo dentro del laberinto	92
4.6 El sueño y el laberinto	101
4.7 Búsqueda del centro escondido, vuelta al arquetipo femenino	110
 <b>Conclusiones</b>	 119
 <b>Bibliografía</b>	 124

## **Resumen**

En este trabajo se realiza un acercamiento interpretativo a la imagen del laberinto como símbolo presente en la novela *La balada del pajarillo* del escritor cartagenero Germán Espinosa. Imagen transcultural cuyas resonancias míticas y simbólicas han quedado profundamente inscritas en la memoria ancestral y colectiva de la humanidad. Algunas de ellas evidenciadas en los complejos recorridos físicos y metafísicos que emprende su protagonista Braulio Cendales. Se trata pues de una lectura apoyada en el enfoque metodológico que proporciona la *hermenéutica simbólica*, corriente que concibe el símbolo como elemento mediador o co-implicador entre pares de opuestos; sugiriendo además, la participación activa del individuo en la construcción del sentido.

*Palabras clave:* Germán Espinosa, laberinto, símbolo, hermenéutica.

## Introducción

Desde los planteamientos de la Hermenéutica simbólica, el símbolo, a diferencia del signo, se presenta como compleja unidad de sentido. Elemento que trasciende toda experiencia individual o colectiva, al posibilitar la presencia de amplios significados, cuyos contenidos sugieren realidades mucho más profundas, arraigadas en las diversas formas en que el hombre apropia o interioriza su mundo. En palabras de Mircea Eliade, citado por Cirlot (1985) el símbolo “tiene la misión de abolir los límites de ese fragmento que es el hombre para integrarlo en dimensiones más amplias: sociedad, cultura, universo” (p.37). Dimensiones que finalmente se instauran como realidades simbólicas re-conocidas o re-interpretadas a través de la palabra.

De modo que la literatura, actividad de raíz artística mediada por el lenguaje, no es ajena a estas funciones trascendentales del símbolo. La creación literaria producto de la imaginación, resignifica o reactualiza -conscientemente o no-, aquellos valores expresivos de imágenes arquetípicas originadas en antiguos ritos y relatos sagrados. En este sentido, la imagen del laberinto se circunscribe perfectamente a dichas manifestaciones simbólicas, que aún motivan la psique del hombre moderno, al asignarle una serie de connotaciones significativas, ampliamente difundidas en la historia social y cultural de la humanidad.

Es así como en este contexto simbólico y literario, nos atrevemos a expresar que el universo narrativo presente en la obra de Germán Espinosa, es un ejemplo preciso del carácter infinito y cambiante que define a la literatura. Discurso que desde la plasticidad de la palabra y la imaginación, se atreve a crear infinitos mundos posibles; universos que escapan a toda explicación absoluta o totalizadora de lo real. Se trata pues de una escritura particular, que unida a la relación continua entre narrativa, poesía y ensayo, ha permitido que la crítica reconozca en su amplia producción artística, un valioso aporte a la innovación literaria en el ámbito nacional e hispanoamericano.

Sin duda, la novela *La balada del pajarillo* (Espinosa, 2000) es una obra que por su deslumbrante correspondencia con el mundo del arte y las ideas, permite una lectura mucho más amplia donde despunta la presencia del símbolo. Novela en cuya trama se desarrollan diversas reflexiones en torno al arte, la literatura, la ciencia, la historia y la filosofía; sugiriendo además,

ciertas características propias de la novela policiaca, gótica, psicológica e ideológica; cualidades que resumen una estética particular y atrayente.

Por cierto, esta erudición enciclopédica que la determina suele ser un elemento propicio para una visión heterogénea y caleidoscópica del mundo moderno, centrada en la subjetividad, en el ejercicio exagerado de la imaginación de su protagonista Braulio Cendales, quien de cierta manera, recorre las diversas encrucijadas de un laberinto físico y metafísico, espacio simbólico que entre otros aspectos significativos, representa la complejidad del hombre como individuo condenado a vivir su propio drama existencial.

Aspectos generales que fortalecen una exégesis mucho más amplia de los contenidos desarrollados en la novela; motivo por el cual, a través de este ejercicio de escritura, nos hemos propuesto realizar un acercamiento interpretativo a la imagen simbólica del laberinto, por tratarse de un símbolo cuyo carácter “redundante” (Durand, 1968) potencia su carga significativa, dinamizando sus manifestaciones culturales, ahora, algunas de ellas, presentes en la dimensión oculta o simbólica que encierra la novela como obra de arte.

De manera que el seguimiento del recorrido físico y metafísico de su personaje central, nos permite realizar una lectura atenta a las manifestaciones simbólicas de la imagen del laberinto, por tratarse de una voz subjetiva que responde a la complejidad de un mundo que le cuestiona y transforma sus maneras de actuar y pensar. Cada experiencia trascendental en la vida de Braulio Cendales le sumerge en una serie de reflexiones y actitudes individuales, dictaminadas desde las enormes posibilidades creativas de su vasta erudición e imaginación.

Así, la interpretación de la imagen del laberinto cobra relevancia en cuanto busca indagar su presencia simbólica dentro de la novela, en la cual es posible encontrar contenidos culturales, metafóricos, intertextuales y recurrentes; por ende, simbólicos, que de una u otra forma, amplían las resonancias semánticas que aporta el texto ante ciertas inquietudes que se nos presentan como lectores.

Para ello, recurrimos entonces, a los planteamientos de la hermenéutica simbólica, corriente filosófica que sustenta una interpretación abierta del símbolo, la cual no se centra en la univocidad del sentido, sino en la complementariedad de las lecturas que la imagen y sus

diferentes manifestaciones suscitan en cada cultura o individuo. Sin desconocer además, que la obra continuará siendo la misma obra de arte, fuente inagotable de sentidos.

Por lo tanto, nuestro objetivo no será otro que interpretar las diversas manifestaciones simbólicas de la imagen del laberinto como forma estética que el autor intencionalmente o no, emplea durante el tratamiento del relato; partiendo a su vez, de algunas características interpretativas que dicho símbolo ha adquirido desde su manifestación mítica en la figura del encierro del Minotauro, representación de lo oscuro y monstruoso, hasta nuestros días, el laberinto contemporáneo, imagen que bien representa las complejidades del hombre actual.

A partir de este orden de ideas hemos estructurado nuestro trabajo de la siguiente manera: en el primer capítulo abordamos algunos aspectos biográficos de Germán Espinosa teniendo presente no sólo su contexto histórico y cultural, sino también, sus aportes más relevantes a la literatura desde la poesía, el ensayo, el cuento y la novela, géneros ampliamente cultivados por el escritor cartagenero.

Seguidamente, en el segundo capítulo desarrollamos aspectos generales del símbolo y la interpretación simbólica, remitiéndonos a algunos planteamientos proporcionados por la psicología, la antropología y la filosofía, de manera especial, las teorías expuestas por el psicólogo suizo Carl Jung, el antropólogo francés Gilbert Durand, el filósofo alemán Ernst Cassirer y el filósofo español Andrés Ortiz Osés, autores que a nuestro parecer, sustentan la visión conceptual del símbolo y la hermenéutica simbólica en el presente trabajo.

Así mismo, en el tercer capítulo, realizamos un recorrido histórico y cultural de la imagen del laberinto fijándonos en sus principales manifestaciones o representaciones, partiendo desde la antigüedad hasta la época contemporánea. En este apartado recurrimos a algunos estudiosos del símbolo como: Karl Kerényi, Jean Chevalier, Umberto Eco y Paolo Santarcangeli, con el ánimo de hacer dicho rastreo a las simbolizaciones de la imagen.

Por último, en el cuarto capítulo exponemos los diferentes sentidos simbólicos que adquiere la imagen del laberinto como imagen reiterada en diversos planos de la obra, donde se atiende a la polivalencia interpretativa del símbolo; imagen que ha sido enriquecida a través de la extensa tradición cultural, y sus posibles manifestaciones en los contenidos del relato. En este apartado se hace una lectura de la imagen simbólica del laberinto desde siete diferentes



manifestaciones, entre las que destacamos: el recorrido físico y metafísico del personaje, que poco a poco determina su descenso existencial; el ejercicio de la escritura como forma recurrente para habitar el laberinto de la memoria; la ciudad como un laberinto indeterminado; las múltiples posibilidades del conocimiento y la erudición como laberinto enciclopédico o neobarroco; la imagen del monstruo dentro del laberinto como re-lectura del relato mitológico; el laberinto del sueño como construcción onírica, y finalmente, la presencia del arquetipo femenino como parte fundamental de la búsqueda del personaje, el centro escondido de su propio laberinto.

En este capítulo, se reconocen además, los elementos teóricos e interpretativos del símbolo como manifestación cultural, que a nuestro parecer, le confiere un valor significativo a la obra. Lo anterior, para llegar a una serie de conclusiones generales acerca de la temática abordada durante todo el interés hermenéutico propuesto en este acercamiento a la novela *La balada del pajarillo* de Germán Espinosa.

A la postre, se trata de un ejercicio de lectura y análisis de una imagen, cuyas manifestaciones culturales han potenciado sus valores simbólicos, sin desconocer con todo ello, que nuestro aporte es sólo una pequeña aproximación a la obra de un autor bien reconocido por su amplia capacidad de transitar en los infinitos terrenos de la erudición y la fantasía.

## Capítulo I

### Germán Espinosa un ciudadano del mundo

“Entre mis diferencias, en honor a la verdad, parece estar incluida también cierta propensión al cosmopolitismo. Desde muy adolescente, mi entusiasmo por esa posición me apartó del regodeo en lo puramente autóctono o local, que configura uno de los modos de castración más incómodos de los que tenga yo noticia.” Germán Espinosa.

Sin duda, la vida y obra del escritor colombiano Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) se constituye en un claro ejemplo de una ética y estética creadora. Más de cuarenta años de entrega voluntaria, creativa y apasionada al universo de las letras en distintos géneros y subgéneros literarios, logran erigir una de las producciones más vastas y elaboradas dentro de las letras hispanoamericanas contemporáneas.

Como escritor e intelectual de nuestro tiempo, a fuerza de elogios y desprecios, aciertos y desaciertos (sociales, culturales, económicos y políticos), presenta una obra particular, en la que el tratamiento minucioso y equilibrado de diversas temáticas referentes al mundo del arte, la filosofía, la historia, y la fantasía, etc., responde de manera lúcida e ingeniosa a una intención de renovar sustancialmente el lenguaje narrativo. Ese lenguaje sujeto a las exigencias de los círculos artísticos e intelectuales precursores de un canon literario, comprobado desde el influjo directo de la narrativa de la violencia, el Boom y el Realismo mágico. Tendencias culturales fuertemente influyentes en una época en que Espinosa empezaba a forjar su propio estilo literario.

De allí entonces, la notable búsqueda estética y ontológica de una escritura individual, de un lenguaje eficaz que reafirme, al estilo modernista, el auténtico valor expresivo del arte; fundamento de creación que transita coherentemente entre el universo conceptual, científico e histórico -local y universal-, sin abandonar nunca, las infinitas posibilidades que depara los azarosos senderos de la imaginación y la fantasía.

Obra que en esencia, representa un viaje continuo al encuentro con la palabra, “morada del ser” en términos heideggerianos, donde habitan todas sus complejidades, deseos, absurdos y monstruosidades. Lenguaje que fácilmente transita por todo universo real o imaginario, apalabrado o simbólico, racional u onírico; instaurando así, una visión caleidoscópica, universal y heterogénea, colmada siempre de belleza y profundo conocimiento.

## 1.1 La infancia en el Caribe colombiano

“Cartagena me ha sido literariamente provechosa sin duda, en cuanto allí recibí las más intensas percepciones que son las infantiles. Pero también en cuanto fue escenario de sucesos que sirven mejor que otros para interpretar un pasado común latinoamericano con grandes y a veces calamitosas proyecciones en el presente.” Germán Espinosa.

Germán Espinosa nació en Cartagena de Indias en el seno de una familia de clase media la noche del 30 de abril de 1938. Fecha que conmemoró con cierta fascinación esotérica durante toda su vida, por coincidir con la celebración de la fiesta pagana en honor a la Santa Walpurgis, tradición de origen alemán, también refenciada por Goethe en la primera parte del *Fausto* (Espinosa, 2003).

Hijo del ingeniero, periodista y abogado de raigambre conservadora Lázaro Espinosa González, director de dos periódicos de Cartagena; fundador del primer equipo de béisbol de la ciudad, y la primera emisora radial colombiana. E hijo de María Teresa Villareal Franco, ama de casa, mujer fiel a la tradición católica y conservadora, pero ante todo, amante de la música clásica. (Espinosa, 2003).

Desde muy niño, y debido a ciertas dificultades económicas, su familia debe vivir en la casa de su abuela Celia ubicada en la conocida calle de la Media Luna, lugar donde lo invisible y fantástico, propio de las fascinantes historias del Centro Colonial, y la influencia directa de un misticismo religioso infundado por parte de sus tías maternas, comienza a deslumbrar la mente de aquel niño, hecho que sin duda, encontrará un eco significativo en la génesis de su propio estilo literario.

En esta época, además de coleccionar tiras cómicas, vender billetes de lotería en Corozal, leer, reescribir y vender el diario local, la biblioteca de su abuela y la de su padre -pese a la vigencia de las prohibiciones de la Congregación del Índice-, le ofrecen un gran mundo literario colmado no sólo de relatos infantiles orientales y europeos; sino también, de poesía clásica del siglo de Oro, novelas policiacas y románticas del siglo XIX en ediciones de lujo traídas por su abuelo Dámaso. Evidentemente este encuentro temprano con la literatura europea, empieza a perfilar una vocación literaria y universalista en el futuro escritor, que poco a poco va siendo religada al contexto social y cultural caribeño.

De modo que el Caribe, con todo su despliegue de imágenes, historia, mitos y leyendas propias de su folclore y diversidad, se convierte en una evocación obligada en varios de sus escritos. Símbolo de universalidad y riqueza cultural, que con gran maestría se reconfigura a lo largo de su obra:

Haber nacido frente al Océano Atlántico, que se divisaba esplendente desde la azotea de la casa tutelar, es algo que, por mucho que la vida nos repliegue después en el altiplano, como fue mi caso, no podremos separar ya nunca de nuestra visión del universo (...) jamás he dejado de ser un hombre caribeño, lo cual en algunos sentidos quiere decir revestido de universalidad. (Espinosa, 2003, p. 22).

Se trata pues de un ambiente propicio para la formación de un verdadero temperamento artístico e intelectual. En éste prima un interés general por las letras, especialmente por parte de su padre, quien el mismo escritor consideró su primer formador literario; además de la historia y la música clásica, esta última fuertemente inculcada por vía materna. Ambiente social y cultural donde pasa su niñez, y que bien Espinosa describe con amoroso recuerdo.

## **1.2 Adolescencia, rito e iniciación**

“El alma del hombre es como los médanos del desierto, que mudan sin cesar.” Germán Espinosa.

Desde los primeros años de su juventud la formación literaria de Germán Espinosa se da en torno a la lectura de diferentes obras de autores renacentistas, barrocos, neoclásicos y románticos; sin embargo, su acercamiento temprano a la poesía modernista, en especial, la obra del nicaragüense Rubén Darío, despiertan en él un interés definitivo por temas relacionados con la erudición, la mística, y el esoterismo; además, de un sentir cosmopolita alejado de cualquier pretensión autóctona o local.

Así, atraído por la idea de un ambiente intelectual y cultural mucho más amplio, en el año 1953 convence a sus padres de ser enviado a Bogotá para terminar su bachillerato. En su mente ya estaba forjada la imagen del artista bohemio ligada al Modernismo, para quien era necesario relacionarse con intelectuales reconocidos en el medio artístico de la época. Razón por la cual, la capital se constituía en el mejor escenario para emular sus hechos literarios (Espinosa, 2003). De igual modo, influenciado por su tío Luciano Espinosa y su primo Julio César Espinosa, logra conocer al poeta antioqueño León de Greiff, hombre de una formidable erudición, en el famoso

café *El automático*, espacio de tertulia intelectual donde se daban cita muchos de los artistas más reconocidos del país.<sup>1</sup>

A los 16 años publica su primera obra titulada *Letanías del crepúsculo* (1954), una selección de poemas de estilo clásico con cierto toque de erudición y apasionado sensualismo, cuya factura literaria empieza a anunciar una verdadera riqueza del lenguaje, característica fuertemente arraigada en su obra posterior. Publicación que le acarrea además, la destitución del prestigioso Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá. Aunque su valor literario es poco reconocido, incluso por el mismo autor, su importancia se centra en manifestar una disposición natural e inaugural al mundo de las letras, inclinación que bien encuentra su sustento más significativo en la literatura francesa y el Modernismo latinoamericano -Rubén Darío y Leopoldo Lugones- en quienes reconoció una inmensa posibilidad de acercarse a un verdadero concepto de *libertad poética*.

Después de ser expulsado del colegio jesuita, regresa a Cartagena donde dirige por un tiempo la página literaria del *Diario de la Costa*. Conoce al periodista Clemente Manuel Zabala, el intelectual Eduardo J. Salazar -francófilos consumados- y el músico Adolfo Mejía, subdirector de la Escuela Departamental de música, -además de ser cofundador de la Sinfónica Nacional junto a su primo Guillermo Espinosa-, quienes lo acercan no sólo al mundo de la música clásica, ya acostumbrado a ella desde muy niño; sino también, al universo de la literatura simbolista francesa, que en cierta medida, y tal como lo manifiesta en sus memorias, le permitieron renunciar de manera definitiva a la visión católica y conservadora profesada en el ámbito familiar (Espinosa, 2003).

---

<sup>1</sup> Al respecto el escritor comenta: “Cuando yo llegué a Bogotá a los quince años, me puse en contacto inmediatamente con los medios literarios. En ese entonces decir medios literarios equivalía en Colombia a decir cafés literarios. Me relacioné con la generación de los Nuevos, a la sazón la que más brillaba en ese momento. Conocí, pues, a León de Greiff, a Jorge Zalamea, a José Mar, a Luis Vidales, a Aurelio Arturo, a Alejandro Vallejo. Esa generación tuvo una gran inclinación por lo universal. Lo podemos ver en la literatura de De Greiff o de Zalamea. Ambos individuos de una cultura monumental. Entonces el contacto con aquellos señores aguzó bastante mi vocación universal engendrada en Cartagena. Al escribir mis primeros libros, *Letanías del crepúsculo* y *La noche de la Trapa*, ya tenía esa plena conciencia. Supe que debía competir no con la literatura localista, sino con la literatura universal: con Aldoux Huxley, con Thomas Mann, con Sartre, con las grandes figuras del panorama de entonces. Para liderar un verdadero movimiento cultural en el mundo, los colombianos debemos insistir en nuestra vocación universal”. (Conversación entre Germán Espinosa y R. H. Moreno Durán. Bogotá, marzo de 2004).

En esta misma época profundiza su atracción por las temáticas relacionadas con el mal, lo demoníaco y lo vampíresco.<sup>2</sup> A los 18 años de edad regresa a la capital<sup>3</sup> con el ánimo definitivo de reafirmarse como poeta, concepción del artista creador que antepone y legitima el arte sobre cualquier obstáculo o circunstancia, imagen sin duda, heredada del Modernismo latinoamericano.

Posteriormente, en el año 1958 se dedica a viajar por distintos departamentos del país, experiencia que le permitió escribir una serie de crónicas de gran calidad periodística, las cuales forman parte del libro *Crónicas de un caballero andante* (1999), recopilación de sus mejores textos periodísticos escritos entre (1958-1999).

Un año más tarde se vincula a la United Press International como redactor político, permaneciendo cinco años en la compañía. Ámbito periodístico donde conoce a Gabriel García Márquez, quien se desempeñaba como corresponsal de *Prensa Latina*. Escritor que empieza a admirar a raíz del nuevo estilo que percibe en la lectura de la novela *La Hojarasca*.

De igual manera, Espinosa sobrevive económicamente diseñando crucigramas para la revista *Estampa* y el diario *El Espectador*. En esta época realiza lecturas de las obras de Hoffman, Maupassant, Sartre, Dostoievski, Faulkner, Joyce, Aldous Huxley, Horacio Quiroga, Rómulo Gallegos etc., pero sobre todo, lee con gran pasión novelas policiales entre las cuales sobresalen las obras de George Simenon, Van Dine, Agatha Christie y Ellery Queen, a pesar que esto no era del agrado de algunos de sus amigos quienes lo veían carente de originalidad. Críticas que en cierta medida, y como bien lo expresa el escritor en diferentes entrevistas, empezaron a profundizar un desinterés en la recepción inicial de su obra, situación que en parte, ideó una imagen de artista oscuro y poco conocido dentro de su generación.

---

<sup>2</sup> Sobre ello, el autor manifiesta en una de sus entrevistas: “Me interesa lo esotérico por la carga de poesía que puede implicar. Por ejemplo, me fascina el mito del vampiro humano, intensamente poético (...), la alquimia, el demonismo, las religiones orientales, han aparecido aquí y allá en mi obra, siempre por lo que guardan de poético. No soy, por lo demás, persona de creencias esotéricas; sólo de inclinaciones un tanto coquetas hacia todo lo misterioso, a veces inaprehensible”. Entrevista con Evelio Rosero Diago (1990). En *Espinosa oral* (2000, p. 69).

<sup>3</sup> “Y es la verdad que Bogotá ha sido conmigo, a la vez, dura y bondadosa, pero más lo primero que lo segundo. Su dureza llegó a ser espeluznante en ciertas épocas de mi vida, en las cuales el desprecio por mi obra literaria e incluso por mi persona llegó a ser casi un deporte practicado hasta por gentes muy próximas a mi casa.” (Espinosa, 2003, p. 77).

### 1.3 Un recorrido desde la narrativa

“No hay para mí mejores ojos que los de la fantasía, ni senderos que como los suyos conduzcan a realidades tan profundas (...)” Germán Espinosa.

Iniciando la década de los 60's, Germán Espinosa decide escribir narrativa gracias a la publicación de una de las ediciones de la revista *Mito*<sup>4</sup> en la que se le rendía un homenaje al escritor argentino Jorge Luís Borges (Espinosa, 2003). De igual modo, se acerca a la obra de Julio Cortázar y Juan José Arreola, autores que también abordan con gran destreza las múltiples posibilidades estéticas que ofrece todo universo fantástico, transformando así, su visión de la narrativa, si se tiene en cuenta a su vez, que las letras nacionales se encontraban inmersas en un realismo que reiteraba el asunto de la violencia: “En la medida en que leía, me sentía más inconforme con lo que, en aquellos tiempos, se estilaba escribir en mi patria (...) Desdeñé, pues, el presente literario colombiano y pensé que sería preciso renovar los esplendores de otros días.” (Espinosa, 2003, p.141).

De esta manera, a partir del año 1961 aparece en el ámbito literario con la publicación esporádica de relatos cortos en revistas y periódicos. Textos recopilados en el libro *La noche de la trapa* (1965)<sup>5</sup> que bien logra una aceptación favorable de la crítica norteamericana. Obra en la que Espinosa evita toda forma de representación convencional de la realidad, al recrear con cierta dosis de humor e ironía, el lado fantástico de la misma. Contextos ficcionales en los que se revelan las fuerzas y deseos más ocultos del ser humano.

Característica que se complementa además, con un marcado interés del autor por temas góticos, esotéricos, históricos y filosóficos que empiezan a volverse reiterativos en sus producciones posteriores, logrando encontrar así, un eco en el amplio horizonte de la fantasía de autores como Louis Pauwels, Jacques Bergier, G. K Chesterton y Arthur C. Clarke.

---

<sup>4</sup> Revista colombiana fundada en el año 1955 por el poeta Jorge Gaitán Durán y el crítico literario Hernando Valencia Goelkel. Sus publicaciones se centraron en la reflexión sobre diversos asuntos literarios, filosóficos, políticos y culturales desde la óptica de una modernidad literaria, siempre abierta al mundo.

<sup>5</sup> En este mismo año se casa con la pintora colombiana Josefina Torres. Espinosa en sus entrevistas y memorias señala cierta concepción esotérica y mística frente a la experiencia amorosa que vive al lado de la única mujer que lo acompañó casi por el resto de su vida; percepción que también permea gran parte de su obra. En este sentido, el autor expresa que se acoge a la presunción de los esoteristas, según los cuales existen 'almas gemelas' que se conocieron en un plano anterior de la existencia, prosiguiendo en esta vida el amor irrevocable que se profesaron en otra. Idea que retoma en su Obituario para la revista Soho (2006).

Cuatro publicaciones más de gran variedad expresiva y temática complementan la producción cuentística del cartagenero: *Los doce infiernos* (1976), *Noticias de un convento frente al mar* (1988), *El naipe negro* (1998) y *Romanza para murciélagos* (1999). Se podría expresar de manera general que se trata de relatos en los que sigue predominando una experimentación formal con elementos fantásticos, eróticos y esotéricos, los cuales retoman elementos estéticos de la literatura de ciencia ficción y el relato policiaco.

Producciones que abarcan diferentes aspectos de la condición humana, lo que hace difícil una clasificación temática a partir de sus contenidos. Sobre estas creaciones el crítico y profesor Cristo Rafael Figueroa (2003) afirma que los relatos de Germán Espinosa:

Comportan una visión englobante a partir de una percepción sincrónica de la realidad. En tal proceso el autor dilata y contrae el estatuto del género centrándose en una búsqueda constante de significación por medio de motivos cercanos o lejanos, localizados en contextos conocidos, desconocidos, ficticios, históricos, regionales o legendarios, a través de formalizaciones que mezclan el relato convencional, el cuento artefacto, el minicuento y formas mixtas como la *novelle* y el relato de largo aliento. (p.217).

Por estos mismos años Espinosa asume la dirección de la Agencia Mexicana de Noticias en Bogotá y colabora como columnista en el Semanario Dominical *El siglo*. Trabaja como asesor de prensa en la campaña de la candidatura presidencial de Alfonso López Michelsen, publicando en (1973) a raíz de un documento que firma con su propio nombre, *Anatomía de un traidor*, apología al entonces candidato, la cual le valió la amistad del poeta León de Greiff. (Espinosa, 2003).

De igual modo, se desempeña como catedrático en algunas universidades del país, actividad a la que renuncia para aceptar a finales de la década de los años setenta, cargos diplomáticos en Nairobi, Kenia y Belgrado. Experiencias extranjeras que sin duda, ampliaron su horizonte interpretativo frente a la cultura europea y africana, que en cierta medida, logra revelar en sus obras posteriores.



## 1.4 Incursiones en el universo de la novela

“La novela latinoamericana no suele incursionar por el mundo de las ideas. Como escritor soy consciente de ser diferente, pero sostengo la necesidad de trascender ese tipo de novela telúrica o meramente imaginativa que predomina entre nosotros.” Germán Espinosa.

Germán Espinosa en el año 1966 escribe su primera novela titulada *La lluvia en el rastrojo*, obra que en su estructura narrativa combina elementos fantásticos con sucesos históricos propios del complejo ambiente social y cultural de la capital. Texto publicado veintiocho años después (1994).<sup>6</sup> En este sentido, se reconoce que la obra *Los cortejos del diablo: balada en tiempos de brujas* (1970) es realmente la obra inicial dentro del género novelístico que proyecta la imagen del escritor en el ámbito cultural hispanoamericano. Obra publicada en el exterior (Uruguay, Venezuela y Argentina) aun cuando en Colombia era poco conocida, y en España había sido prohibida por el régimen franquista.

En ella, Espinosa se centra en el contexto social y religioso de Cartagena de Indias en los siglos XVI y XVII cuando la imagen del poder se centraba en los dominios del Santo Oficio y su figura más representativa, el inquisidor Juan De Mañozga. Espacio ficcionalizado en el que converge la cultura africana, europea y americana, en un universo híbrido o “barroco”, que franquea toda concepción religiosa, mítica, esotérica, popular y carnavalesca. Es pues una obra que propone una nueva estética basada en re-crear el pasado colonial del país, aún virgen desde el punto de vista novelesístico, según lo afirmó el escritor colombiano Jorge Zalamea.

Once novelas más, complementan la amplia producción artística de nuestro “especimen literario”: *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1989), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992), *La lluvia en el rastrojo* (1994) -estas tres últimas obras reunidas bajo el título de *Novelas bogotanas*, por la editorial Alfaguara (2005)-; *La balada del pajarillo* (2000), *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003), *Cuando besan las sombras* (2004) -obras que se contextualizan en espacios sociales y culturales de Hispanoamérica del siglo XX-; y finalmente,

---

<sup>6</sup> Al respecto, Figueroa (2003) la ubica como parte de aquel grupo de novelas -complementado por *La tragedia de Belinda Elsner* (1991) y *Los ojos del basilisco* (1992)- que aborda las temporalidades, dinámicas sociales y tensiones internas de la capital. Obras en las que Espinosa desatiende la intención inicial de ficcionalizar a Cartagena en la época colonial.

*Aitana* (2007) novela en la cual rinde un homenaje póstumo a su esposa Josefina, su “alma gemela”, quien había fallecido dos años atrás.

De los anteriores títulos mencionados vale la pena centrarnos por un momento en dos de ellos: *La tejedora de coronas* y *La balada del pajarillo*. El primero, porque se trata de la novela más representativa dentro de su producción artística; y el segundo, por ser la obra objeto de estudio en el presente trabajo de investigación.

En el año 1982 Espinosa publica la novela *La tejedora de coronas*, obra que años después posibilita su más valioso reconocimiento internacional. En ella, el escritor logra recrear desde la visión de Genoveva Alcocer, una cartagenera criolla e ilustrada, el ambiente cultural, social e ideológico de Cartagena de Indias en tiempos coloniales; personaje que además participa de manera activa en los sucesos históricos y culturales de dicha época, antes de ser acusada de bruja por la Santa Inquisición.

Voz femenina colmada de historia, magia y mestizaje tropical. Evocación obligada de un pasado subjetivizado que se establece, como bien lo expresa Figueroa (2005) en una especie de *testamento de tradición oral*, donde su protagonista encarna la memoria histórica. Imagen poética caracterizada como símbolo fundacional del Nuevo Mundo (Giraldo, 2006), noción también de la trasgresión, de la aventura humana para alcanzar la libertad (Valencia, 2000), y metáfora de una historia posible para América Latina (Figueroa, 2003).

Novela que estéticamente sobresale por su tratamiento narrativo y complejidad argumentativa. A diferencia de su primera obra recreada en el contexto caribeño, trasciende o mejor, logra modificar sustancialmente no sólo la técnica de escritura, sino también, sus profundizaciones en cuanto al análisis de la historia y el uso particular del lenguaje. Entre sus reconocimientos posteriores se destacan: el segundo puesto en el premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (1987), la declaración de Obra representativa de las letras humanas por parte de la Unesco (1992), y la obtención del título de Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras otorgado por el gobierno francés en el año (2004), lo que posibilitó futuras traducciones al alemán, el chino y el coreano.

Por otra parte, es importante reconocer que la novela *La balada del pajarillo* (2000), objeto de análisis en el presente trabajo, es una novela que se encuentra desarrollada de una

manera particular; en ella el escritor renueva y compendia gran parte de sus búsquedas estéticas, lo que implica una revisión detallada del lenguaje, la historia y la cultura, con el ánimo de asumir un estilo o técnica que se diferencia notablemente de sus anteriores producciones. Obra reconocida por el mismo autor como “obra de madurez”, cuya idea ya había sido concebida más de treinta años atrás.

Su argumento transcurre en las dos décadas finales del siglo XX en torno al personaje Braulio Cendales, un reconocido crítico de arte con una fuerte formación literaria. Éste narra a través de dos manuscritos -uno de 1990 y el otro de 1994- la forma como su vida poco a poco se va deteriorando desde que conoce a Primitivo Drago -un pintor con aspecto de vampiro melancólico- y su esposa Mabel Auselou -poetisa catalana-, quien le cambia totalmente el destino de su vida al interpretar en ella la presencia de la Diosa Blanca, arquetipo femenino de la poesía. Es una obra que sobresale por su amplia erudición artística en términos de música, pintura y literatura. En ella se evidencia una preocupación del autor no sólo por el proceso de la escritura en cuanto al “trabajo miniaturista del lenguaje” (Figuerola, 2006), sino también, por el manejo de datos enciclopédicos propios de la historia y la cultura, que le brindan un matiz único al mundo ficcional que allí se recrea.

En este sentido, apoyados en la lectura que de la novela realiza el profesor Óscar González (2007), podemos afirmar que lejos de toda *pedantería* o *narcisismo intelectual*, expresiones que inmerecidamente se le han asignado al autor y a la obra<sup>7</sup>, el estilo creativo propio de la erudición, es necesario en la construcción y trama de la novela, en la medida en que también funciona como provocación para un lector atento y comprometido. O bien, en esta misma línea, por ser perfectamente consecuente y apropiada con la trama de la novela y su virtualidad expresiva (Valencia, 2001). Demostración de un conocimiento a fondo que en su protagonista -como se sustenta en la escritura de la novela- no se debe explícitamente a los medios académicos o formales.

Según lo anteriormente expuesto, podemos expresar que sus novelas en mayor o menor medida, comparten ciertas características propias de los recursos estéticos vislumbrados en la

---

<sup>7</sup> Sobre ello, el investigador Manuel Silva (2008) en su trabajo resalta la excesiva artificiosidad que tiene la construcción de los diálogos en la novela, evidenciando en su personaje cierta actitud de arrogancia y pedantería.

producción de sus relatos cortos, sin dejar de lado la idea de que cada género y texto posee un tratamiento singular. De manera que algunas de sus novelas continúan relativizando la realidad, con el ánimo de explorar literariamente fenómenos que escapan a la percepción lógica y estructurada de la misma. Es evidente entonces, un cuidadoso manejo del lenguaje, en algunos momentos minucioso y complejo, colmado de referencias cultas alusivas al arte y las ciencias humanas, la presencia de lo gótico y el erotismo; además de cierta dosis de humor e ironía, sin duda, ya evidenciada desde la publicación de sus primeros relatos.<sup>8</sup> Obras que incorporan perfectamente uno de los postulados estéticos de su juventud: “La novela ha de ser, ante todo, humana: escenario de un drama que valga la pena de ser contado.” (Espinosa, 1959).

### 1.5 Poesía, ensayo y demás publicaciones

“Prefiero que digan de mí que soy un poeta que narra.” Germán Espinosa.

La obra de Germán Espinosa también se complementa con la publicación de seis libros más de poesía, entre ellos figuran: *Reinvención del amor* (1974), *Claridad subterránea* (1974), *Libro de conjuros* (1990), *Canciones interludiales* (1995), *Coplas, retintines y regodeos de Juan el mediocre* (1995) y *Diario de circunnavegante* (1995). Además de la antología titulada: *Tres siglos y medio de poesía colombiana* (1980) y dos antologías más sobre las obras poéticas de Guillermo Valencia y Luís Carlos López publicadas en el año 1989. Acerca de su obra poética, Figueroa (2003) expresa:

De Germán Espinosa, desde *Letanías del crepúsculo* (1954) hasta el *Libro de conjuros* (1991), el poema, muchas veces de índole narrativa o condensado en imágenes, intensifica motivos que luego se imbrican con los relatos; las estructuras métricas heredadas del Modernismo van dando paso a la reactualización de formas (romances, sonetos, canciones, madrigales o coplas), se abren al verso libre o se arriesgan a la prosa lírica. Desde estos ámbitos, el autor fortalecido con experiencias vitales y culturales, enuncia líricamente la realidad conformando una geografía poética nutrida de referencias locales y universales. (p. 215).

A pesar de que su poesía no ha sido ampliamente estudiada, autores como Cristo Rafael Figueroa (2003) y Manuel Silva Rodríguez (2008) coinciden en detalles o particularidades presentes en su obra. Entre ellos, el manejo sugerente de la imagen poética, el acento melódico que lo acerca a

---

<sup>8</sup> Sobre este aspecto, el profesor César Valencia (2000) comenta que en sus cuentos “se evidencia una dosis de humor negro, una voluntad transgresora de los valores establecidos, una mirada irónica al hombre y la naturaleza, ya que son estas las nociones sobre las cuales se quiere enfatizar mediante la composición formal del relato.”

diferentes formas de composición lírica, el verso librismo heredado de la estética modernista, el uso de la anécdota como elemento estructurador del poema, el distanciamiento de lo inmediato o local, etc.; además del manejo de amplias referencias míticas, literarias y filosóficas, cualidad estética también planteada desde el ámbito intelectual y reflexivo.

De modo que, como bien lo argumenta Silva Rodríguez (2008), una parte de su poesía llega a manifestar el particular “esfuerzo del lenguaje por mantenerse dentro del molde de formas poéticas cultivadas en el pasado, hecho que para un lector contemporáneo causa la impresión de una alta dosis de artificiosidad en la composición del texto” (p.33). En efecto, el mismo autor era consciente que su poesía contenía cierta dosis de anacronismo, pues sus intenciones estaban centradas en ser poeta lírico conforme a la influencia directa no sólo de la poesía modernista, sino también, de su maestro León de Greiff, en una época donde las exigencias de nuevos cánones formales eran prescritas por la generación *Mito* (Espinosa, 2003). Circunstancias que le permitieron al autor reconocer la no apreciación de su poesía en el ámbito nacional.<sup>9</sup>

Por otra parte, entre sus libros de ensayos se destacan: *La liebre en la luna* (1990), *La aventura del lenguaje* (1992) y *La elipse de la codorniz* (2001), textos recopilados años después por la universidad EAFIT bajo el título de *Ensayos completos* Tomo I y II. (2002). En ellos el autor analiza diferentes temas relacionados con la cultura, el arte, el lenguaje, la historia y la filosofía, los cuales comprometen sus visiones de mundo sobre diversos aspectos, tanto de la vida y demás intersticios, como de sus propias producciones y publicaciones.

*La vida misteriosa de los sueños* (2005) es también un texto ensayístico en el cual se aventura a realizar una serie de interpretaciones de dicha temática a partir de las concepciones teóricas desarrolladas por los griegos, el psicoanálisis freudiano y jungiano, los aportes del surrealismo y ciertas investigaciones recientes sobre tal fenómeno en el mundo contemporáneo.

Es así como a esta amplia producción, se unen algunas biografías, sus memorias, reseñas, traducciones, comentarios y discursos ocasionales, además de una obra de teatro, única incursión

---

<sup>9</sup> Por cierto, el mismo protagonista de *La balada del pajarillo* expresa que: “Los medios literarios nacionales solían rechazarme con irónicas expresiones, más no por ello había cejado en mis empeños juveniles por establecer algún comercio con la musa anacreóntica, cuya invocación en el mes de abril, que era el de mi natalicio, no me expropiaba del todo la corona de mirtos y de rosas” (p.103). Aspecto que, como otros, pueden guardar una estrecha correspondencia significativa con la vida artística del autor.

en el género dramático titulada: *El Basíleus* (1966), farsa teatral que funciona como sátira contra el gobierno del expresidente y poeta Guillermo León Valencia. Todo ello como parte de su producción literaria la cual corresponde, según la crítica, a producciones que han sido poco estudiadas de manera sistemática.

## 1.6 Búsqueda constante de una estética personal

“He vivido con igual intensidad el mundo real y el de los libros, y en ello creo haber encontrado un equilibrio cabal para mi vocación literaria.” Germán Espinosa.

Finalmente, con Germán Espinosa concebimos que la literatura es ante todo, medio e instrumento, acto catártico, reflejo y entendimiento de las profundidades del ser; posibilidad de re-encuentro con “el otro” y “lo otro” para confrontar, de una manera sutil y creativa, las inabarcables complejidades humanas. Universo literario de sorprendente riqueza poética en el que confluyen tanto los deseos más íntimos del hombre, producto inacabado entre sus propias contingencias, como todo su devenir histórico, social y cultural.

Ello se refleja con estilo y profundidad en cada una de sus obras, aunque de manera especial, en la novela *La balada del pajarillo*, obra que reúne ciertas obsesiones literarias, estéticas y personales de la vida del autor, ya abordadas desde sus relatos cortos, novelas y ensayos, que poco a poco le posibilitaron un reconocimiento particular dentro de las letras contemporáneas.

Sin embargo, retomando a Manuel Silva (2008) este reconocimiento ha sido posible gracias a la misma densidad de algunas de sus novelas, producto de su barroquismo lingüístico y su afinidad con el mundo de las ideas<sup>10</sup>. Lo que ha permitido al autor ser considerado dentro de los círculos académicos afectos a la complejidad, como uno de los mejores prosistas de nuestra lengua. Escritor que desde sus inicios como periodista asume la necesidad y el arduo trabajo de

---

<sup>10</sup> Sobre este aspecto, Carlos Daniel Argüello (2008) basado en los planteamientos de Pierre Macherey afirma que por *literatura de ideas* se entiende “una literatura que se arrima al ensayismo o está atiborrada de referencias culturales en vísperas de una reflexión sobre la cultura, en contraste con una narración puramente psicológica de carácter anecdótico” (p.67). Característica fácilmente reconocible en gran parte de la obra narrativa de Germán Espinosa. Idea también desarrollada por el profesor César Valencia (2001), al reconocer la novela *La balada del pajarillo* como literatura de ideas en tanto que apolínea.

decantar un estilo individual, como única posibilidad de acceder a una verdadera dimensión ontológica de la literatura.

De modo que su estilo barroco y elaborado -para algunos altivo y artificioso- como bien lo hemos expresado, reviste una particularidad que lo acerca mucho más a una ética y estética creadora. Imagen del escritor e intelectual, conocedor excepcional de la historia y la cultura, que desde su aparente vocación de marginalidad artística, política e ideológica<sup>11</sup>, sustenta de manera equilibrada una valiosa inclinación por el arte y la vida:

Pensé que la literatura colombiana merecía ser redimida de aquellos atolladeros abruptos, para que volara por los libres espacios de la imaginación (...) De todas formas, discurrí la necesidad de integrar la literatura de mi país con los universos sugestivos y hechizantes que en otras latitudes, no menos golpeadas por ensañamientos políticos, lograban escritores apartados del localismo y ebrios de universalidad. (Espinosa, 2003, pp.173-174).

---

<sup>11</sup> En su obra autobiográfica, Espinosa (2003) advierte que en la capital imperaba un ambiente de cofradías y de celos; presuntas revanchas políticas, que no sólo incluía los adeptos al gobierno de turno, sino también, movimientos de izquierda y demás posiciones políticas y culturales, que en cierta medida, influyeron en la recepción de su obra.

## Capítulo II

### El Símbolo y la Hermenéutica Simbólica

#### 2.1 Sobre el símbolo

“Un mundo sin símbolos sería irrespirable: provocaría en seguida la muerte espiritual del hombre.” Jean Chevalier.

Más allá del signo como elemento que semióticamente denota y restringe toda producción e interiorización del sentido, es posible confirmar que los mecanismos propios del *lenguaje* y la *imaginación* configuran un universo mucho más vasto y complejo. Universo que trasciende los límites de la arbitrariedad y la convencionalidad del signo, al adquirir, según sus contextos de creación y circulación, otros sentidos más profundos para la vida psíquica, social y cultural del individuo, remitiendo de esta manera, a una presencia inmanente del *símbolo*<sup>12</sup>. Situación que desde la antropología y el psicoanálisis jungiano se concibe como un fenómeno plurisignificativo cargado de una inagotable energía física, psíquica y espiritual, en cuanto condensa las diversas relaciones entre el mundo interior y exterior (la conciencia y el inconsciente), o como bien lo expresa Durand (1968), las *fuerzas instintivas* de la naturaleza humana, y las *coerciones sociales*.

En este contexto, es importante reconocer que los símbolos constituyen verdaderas formas de creación e interpretación subjetiva, que median y fundamentan en el individuo todo conocimiento de lo real. Su *poder creador* en palabras de Jean Chevalier (1986) revela los secretos más ocultos del inconsciente, y permite a su vez, un acercamiento a lo desconocido e infinito. Cualidad que responde al deseo del hombre por descifrar la “verdad” a través de sus múltiples sentidos. Verdad que lo sitúa entre la experiencia natural e individual de la intelección, y la experiencia social o cultural de cada una de sus manifestaciones o representaciones.

Sin duda, cada acercamiento al símbolo y sus significados más profundos o universales parte de la naturaleza dual que lo caracteriza. Su materialidad y virtualidad expresiva incorpora

---

<sup>12</sup> Al respecto Jean Chevalier (1986, p.18) basado en los trabajos de investigación sobre el símbolo de Henry Corbin, desarrolla una aproximación terminológica de los conceptos de *emblema*, *atributo*, *alegoría*, *metáfora*, *analogía*, *síntoma*, *parábola* y *apólogo* como formas figuradas que tienen en común ser *signos* que no rebasan el plano de la significación, pues todos ellos funcionan como medios de comunicación pertenecientes al conocimiento imaginativo o intelectual. Así mismo, Durand en su obra *La imaginación simbólica* (1968, p.12) realiza una aproximación a lo que él denomina *signos de tipo complejo* entre los que destaca la alegoría, el emblema y el apólogo.



por excelencia una unión de opuestos: representación y sentido, naturaleza y cultura, individualidad y universalidad, etc.; remitiendo siempre a una condición de totalidad en la que emerge toda apropiación significativa de lo real; proceso que establece la fijación de un nuevo orden simultáneo, heterogéneo e inagotable en sus valores más trascendentales, erigido siempre desde la experiencia vital y espiritual en la que el hombre crea sentido.

Es así como desde la antropología, la psicología, la filosofía y la historia cultural etc., se ha planteado una revalorización del lenguaje simbólico, facilitado a su vez, por el reconocimiento del poder re-creativo del *inconsciente* y la *imaginación* (Jung - Durand) en todo aquello que tiene que ver con la producción e interpretación de símbolos en los más diversos contextos psicosociales.

De modo que en este apartado se pretende realizar un acercamiento al concepto de *símbolo* y por ende, al de *hermenéutica simbólica* desde la perspectiva del psicólogo Carl Jung, el filósofo Ernest Cassirer, el antropólogo Gilbert Durand y el filósofo Andrés Ortiz-Osés, quienes a través de sus obras han logrado revalorizar dentro de los estudios modernos y contemporáneos, el lenguaje simbólico, reconociendo en él, el poder re-creativo del inconsciente, del lenguaje y de la imaginación, en la configuración y análisis de las más diversas manifestaciones culturales.

## **2.2 Revalorización del lenguaje simbólico desde el psicoanálisis jungiano**

“Por regla general, el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica.” Carl G. Jung.

Las modernas investigaciones acerca de las complejidades de la psique humana lideradas desde el psicoanálisis freudiano y jungiano, efectivamente han aportado a una re-interpretación y re-valorización del símbolo en cuanto a elemento que participa de manera dinámica en las estructuras mentales y socioculturales del hombre tanto primitivo como moderno.

Al respecto, Carl Gustav Jung, distanciado de los planteamientos de Sigmund Freud en cuanto al lenguaje reprimido o censurado de los sueños, y su relación con la biografía sexual más íntima, reconoce en su obra *El hombre y sus símbolos* (1979), que fueron los estudios iniciales del sueño lo que facilitó a los investigadores posteriores el acercamiento científico a ese espacio

reservado u oscuro de la mente, conocido como *inconsciente*.<sup>13</sup> Postura que plantea un marcado alejamiento de los discursos teóricos que desde una visión positivista, determinista e histórica, propia de los avances de los siglos XVIII y XIX, han intentado reducir la ambigüedad, la heterogeneidad y complejidad del ser humano en cuanto a sus rasgos más profundos determinados a través del arte, el mito y la religión.<sup>14</sup>

Así, el psicólogo suizo demuestra que el hombre jamás comprende la realidad en su totalidad a partir de su conocimiento consciente o directo de las cosas; antes bien, éste depende de los aspectos inconscientes otorgados a través de todas sus experiencias psíquicas y sensoriales. De modo que la idea de “unidad” en la consciencia humana -bien fundamentada durante siglos-, no se llega a establecer de manera absoluta, pues el teórico concibe la psique como producto de la interacción entre la *conciencia*, el *inconsciente personal* y el *inconsciente colectivo*, este último, fuente imprescindible de las más diversas imágenes y símbolos.

Imágenes cuyas interpretaciones o sentidos trascienden el concepto de la *libido*, entendida ahora como energía vital que acompaña todos los procesos psíquicos y corporales del individuo; motivo por el cual, Jung logra centrar su teoría en el análisis de los sueños y sus respectivas exploraciones del inconsciente, depósito de imágenes ampliamente emparentadas con arquetipos universales o manifestaciones innatas del inconsciente colectivo:

Hemos de comprender que los símbolos oníricos son, en su mayoría, manifestaciones de una psique que está más allá del dominio de la mente consciente. Significado y propósito no son prerrogativas de la mente: actúan en la totalidad de la naturaleza viva. En principio, no hay diferencia entre desarrollo orgánico y psíquico. Al igual que una planta que produce sus flores, la psique crea sus símbolos. Cada sueño es prueba de ese proceso. (Jung, 1979, p.64).

---

<sup>13</sup> Para Jung (1979) “parte del inconsciente consiste en una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente” (p.32). Se trata de un *material subliminal* a partir del cual se producen los símbolos de los sueños, ellos reflejan las más diversas percepciones, intuiciones y pensamientos del individuo.

<sup>14</sup> Aspectos que desarrolla con amplitud el filósofo francés Gilbert Durand en su texto: *La imaginación simbólica* (1968), de manera especial en el capítulo titulado “La victoria de los iconoclastas o el reverso de los positivismos” (pp. 24-46) donde afirma entre otras cosas, que la desvalorización más evidente del lenguaje simbólico en la historia de nuestra civilización se manifiesta en la corriente científica surgida del cartesianismo y sus consecuentes postulados, dando forma a un método de explicación cientificista conocido como positivismo. Además de realizar en dicha obra un análisis amplio sobre lo que él mismo denomina *hermenéuticas reductivas e instaurativas*, con sus respectivas convergencias. Allí recurre a las propuestas de Freud, Lévi-Strauss, Jung, Cassirer, Bachelard, etc. De igual manera lo trata Luís Garagalza (2002, p.85) en donde realiza una distinción entre el pensamiento científico y el pensamiento simbólico, este último subvalorado como subproducto de la mente humana.

Este universo onírico se constituye para el autor, en la base desde la cual se desarrolla la mayoría de los símbolos, imágenes individuales que parecen contradecir las categorías lógicas o diurnas del tiempo y el espacio. Representaciones que a su vez, pueden asumir una apariencia fascinante o aterradora para el individuo, en cuanto influyen de forma directa en el desarrollo de la personalidad o *equilibrio psíquico*. (Jung, 1979)<sup>15</sup>.

Con ello, nuestro autor logra alejarse del concepto freudiano de los sueños en cuanto a manifestaciones de los deseos sexuales reprimidos y sus consecuencias negativas en la mente consciente, para aceptarlos de manera exclusiva como autorepresentaciones del inconsciente que por sí mismas, contienen una infinidad de símbolos dispuestos a ser interpretados; siempre y cuando, el individuo reconozca este proceso como una forma particular de conocimiento.

De modo que la función general de los sueños es compensar el equilibrio psicológico, produciendo material onírico que restablezca de forma sutil el total equilibrio del paciente (Jung, 1979). Material conformado por un conjunto dinámico de imágenes cuyos sentidos más profundos pueden encontrar ciertas resonancias o concomitancias significativas, con arquetipos o modelos simbólicos presentes en antiguos relatos y prácticas culturales, analizados ahora, terapéuticamente en el contexto de la psique de un individuo, o en el análisis e interpretación de los símbolos de una cultura o pueblo.

Sin embargo, es importante reconocer que en estas manifestaciones repentinas de los arquetipos, Jung considera dos aspectos simultáneos que constituyen su verdadero “efecto numinoso” o “energía psíquica”. Ellos son la “imagen” o representación material, y la “emoción” o fuerza afectiva del individuo que dinamiza en su psique sus valores simbólicos respectivamente; por lo tanto, insiste en que los arquetipos antes de ser meros nombres o

---

<sup>15</sup> En este momento vale la pena mencionar dos situaciones que se presentan ante la temática del sueño como uno de los elementos centrales de la teoría jungiana, las cuales orientan parte del propósito del presente trabajo. La primera se basa en admitir el elemento simbólico del sueño como parte de las interpretaciones posibles en la psique del personaje Braulio Cendales, quien a través del ejercicio de la memoria reconstruye una serie de sueños altamente significativos durante sus experiencias cotidianas. Éstos amplían en cierta forma, la lectura simbólica de la imagen del laberinto. La segunda situación se asume desde la visión de Gilbert Durand y el análisis que de su obra realiza el español Luís Garagalza (1990, p.26), autor que intenta alejarse de la lectura sintética de Jung en cuanto al poder del símbolo encaminado hacia el *proceso de individuación*, la cual puede confundir “la conciencia simbólica creadora del arte y de la religión con la conciencia simbólica creadora de simples fantasmas del deirio, del sueño, de la aberración mental” (Durand, 1968, p. 78); de modo que dicho alejamiento de lo terapéutico, nos permitirá además, otros acercamientos más amplios del símbolo dentro de las imágenes presentes en la obra literaria, objeto de estudio.

conceptos filosóficos, “son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones” (Jung, 1979, p. 96), haciéndose pues imposible, una interpretación arbitraria o universal de los mismos.

Desde esta perspectiva, Jung (1979) logra referirse al *símbolo* como “término, nombre o aun, una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio; pues éste representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros.” (p. 20), es decir, enuncia algo diferente y de carácter más complejo e indefinido de lo que a simple vista puede expresar<sup>16</sup>. Señalando con ello que los símbolos no sólo se producen en los sueños, sino que aparecen con frecuencia en toda clase de manifestaciones psíquicas en el individuo. Su aspecto *inconsciente* remite entonces a un conocimiento profundo del lenguaje simbólico que no logra precisarlo o explicarlo en su totalidad.<sup>17</sup>

En este sentido, vale la pena mencionar que Gilbert Durand, también perteneciente al Círculo de Eranos fundado por Jung a comienzos del siglo XX, ubica la propuesta jungiana dentro de las *hermenéuticas instaurativas*, las cuales re-significan los valores inherentes al lenguaje simbólico. No obstante, reconoce desde la psicología profunda que “la enfermedad mental o la neurosis, proviene de una deficiencia de la función simbólica” (Durand, 1968, p.75) al crearse un desequilibrio manifestado en el mismo *proceso de individuación* o tendencia innata de la psique a encontrar su centro.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> El investigador Vicente Rubino (1994) en el contexto del análisis de la obra de Jung, manifiesta que el símbolo se define como “unidad sintética de sentido entre dos polos diádicamente opuestos: lo manifiesto y lo oculto. Es decir, que tras su sentido objetival, visible, se oculta otro invisible más profundo. Lo simbólico puede darse tanto en forma gráfica o artística, como en forma viviente y dinámica en los sueños, ensueños y visiones.” (p.27).

<sup>17</sup> Jung (1979) afirma que cuando se intenta comprender los símbolos, el investigador no sólo se enfrenta con el propio símbolo, sino que se ve frente a la totalidad de la producción individual de los mismos, y al estudio de sus antecedentes culturales; sin desconocer además, las circunstancias individuales del soñante y del estado de su mente.

<sup>18</sup> Durand (1968) basado en el concepto de *pregnancia simbólica* desarrollado por Cassirer, afirma además, que “la enfermedad mental reside justamente en un trastorno de la re-presentación. Un pensamiento enfermo es que ha perdido ‘el poder de la analogía’, y en el cual los símbolos se descomponen, se desimpregnan del sentido.” (p.70), quedando así ubicado en un solo régimen de la imagen. Idea que en cierta medida justifica una lectura interpretativa de las manifestaciones de la psique del personaje Braulio Cendales, cuyo actuar corresponde, en algunos pasajes de la novela, a las orientaciones propias de la psicosis o el delirio.

Aspectos que se integran en el ámbito de esta psicología analítica, con los conceptos de “sombra” y “ego”. Ambos términos remiten a la dualidad y complementariedad del inconsciente y la conciencia. El primero, “contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables o execrables de la personalidad” (Jung, 1979, p.118). Elemento inconsciente de la psique que con frecuencia aparece personificado en los sueños. El segundo, remite naturalmente a la conciencia, a las funciones organizativas de las actividades conscientes que realiza el “yo”. Sin desconocer teóricamente, que ambos términos pueden adquirir en la psique del individuo y en el análisis de sus contenidos, características contrarias, como bien lo menciona Joseph Henderson en sus aportes a la obra citada de Jung (1979):

Así como el ego contiene actitudes desfavorables y destructivas, la sombra tiene buenas cualidades: instintos normales e impulsos creadores. Ego y sombra, desde luego, aunque separados, están inextricablemente ligados en forma muy parecida a como se relacionan entre sí pensamiento y sensación. (p. 118).

De igual manera, siguiendo esta distinción dualista, nuestro autor incluye en el desarrollo de su teoría los conceptos de “ánima” y “ánimus” como *figuras interiores* cuya duplicidad y complementariedad caracteriza fuertemente la personalidad visible de cada individuo. El primero remite a las tendencias psicológicas femeninas presentes en la psique del hombre como: “vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza, etc.” (Jung, 1979, p.177)<sup>19</sup>, la cual como la *sombra*, puede adquirir un aspecto benévolo o maléfico.<sup>20</sup>

El segundo (ánimus), hace referencia a la personificación masculina en el inconsciente de la mujer. Entre otras cualidades, se destacan la creatividad, el ejercicio de la razón, el carácter, el emprendimiento, la convicción, la reflexión, la opinión, etc. Es así como el *ánima* y el *ánimus*

---

<sup>19</sup> Se plantea además que si ésta (El ánima) se manifiesta con mayor constancia en el inconsciente masculino, volverá al hombre susceptible, caprichoso, irritable, débil, etc. Idea que confirmamos con mayor precisión en las complejas búsquedas de la Diosa Blanca, arquetipo femenino de la poesía, que emprende desesperadamente Braulio Cendales.

<sup>20</sup> Relacionado con ello, Durand en el análisis de la *cosmología simbólica* de Bachelard expresa que: “En la conciencia clara y viril del racionalista, en el rigor del trabajo de la inteligencia científica, de pronto el *ánima* desciende e ‘interpela’ como ángel femenino, como mediador consolador. Esto permite al solipsismo del *cogito* relacionarse con el mundo y la fraternidad de los otros.” (Durand, 1968, p.86). Lectura hermenéutica que de manera posterior retoma Ortiz-Osés (2003, p.217) al concebir en dichos conceptos, una síntesis que reafirma la especificidad masculina o femenina del varón y la mujer, así como su correspondiente diferencia u otredad que tiende a *asumir* y no reprimir. Verdadera co-implicación simbólica sustentada en un proceso denominado “androginia psíquica”.

mutuamente, desde sus aspectos positivos o negativos, se constituyen en elementos mediadores entre el mundo interior y el sí-mismo. “Función trascendente” de la psique en la que el hombre según el psicoanálisis jungiano “puede conseguir su más elevada finalidad: la plena realización del potencial de su *sí mismo*” (Jung, 1979, p.149).

Se trata pues de una teoría que en términos generales, reafirma el poder del lenguaje simbólico desde una visión clínica o terapéutica, donde los contenidos de la psique del paciente son re-interpretados con el ánimo de lograr un equilibrio psíquico. Verdadera re-valorización del símbolo que indaga los sentidos más profundos de las imágenes oníricas, emparentadas con imágenes arquetipales o primigenias, que naturalmente en su producción e interpretación, llegan a trascender toda coordenada de tiempo y espacio.

### 2.3 La imaginación como pensamiento simbolizante: Gilbert Durand

“En la experiencia del símbolo comprobamos que la libertad es creadora de un sentido: es poética de una trascendencia en el interior del sujeto más objetivo, más comprometido con el acontecimiento concreto.” Gilbert Durand.

Desde los planteamientos de la hermenéutica simbólica, el símbolo trasciende toda definición de signo. Este último se asume de manera exclusiva como producto de la actividad consciente e indicativa de la representación, cuya concordancia entre su significante y su significado es arbitraria y convencionalmente establecida. Al respecto, Gilbert Durand en su obra *La imaginación simbólica* (1968) esboza su concepción del símbolo como un caso especial de “conocimiento indirecto” en el que el signo, después de perder su capacidad de representación objetiva, anima o dinamiza la elaboración de sentidos secretos, alegóricos u abstractos que van más allá del pensamiento directo de lo real.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> En esta medida, Durand (1968) realiza una aproximación etimológica al concepto de símbolo desde su expresión en alemán *Sinnbild*. La partícula *Sinn*, traduce el *sentido*, y *Bild*, la *imagen*, materia primera, representación o manifestación. En este caso, amplía su concepción de símbolo desde la visión dual y medial que éste adquiere en el proceso de individuación del psicoanálisis jungiano, expresando que para Jung: “la función simbólica es *conjunctio*, unión, donde dos elementos se fundan sintéticamente en el pensamiento simbolizante mismo (...) En efecto, este simbolismo es constitutivo del *proceso de individuación* mediante el cual se conquista el yo por equilibración, por ‘síntesis’ de los dos términos del *Sinn-bild*” (p.74).

De modo que los múltiples sentidos e interpretaciones que suscitan estos “signos de tipo complejo” como bien se refiere el autor, no logran agotarse mediante sus manifestaciones más arbitrarias o habitualmente conocidas. Lenguaje particular de lo aparentemente oculto y desconocido que posee su propia “lógica” basada en un mundo de “representaciones indirectas de signos alegóricos siempre inadecuados” (Durand, 1968, p.16), los cuales desde su producción y comprensión, pueden agrupar los sentidos más divergentes o antinómicos, extendiéndose pues, a todo universo *cósmico, onírico o poético*.<sup>22</sup>

En este contexto hermenéutico, el francés logra reconocer que toda manifestación vital del símbolo presenta un “doble imperialismo” tanto de la imagen como del sentido. Ambos poseen la virtud de repetirse, de reactualizarse culturalmente, integrando incluso en una sola figura, amplios contenidos antitéticos o contradictorios. “Convergencia de sentidos” que debe ser entendida como un: “pluralismo coherente en el que el significante temporal, material, aunque distinto e insuficiente, está muy reconciliado con el sentido, con el significado fugaz que dinamiza la conciencia.” (Durand, 1968, p.121).

Reiteración o “redundancia” del símbolo que gracias a sus posibles aproximaciones, logra complementar y equilibrar en el pensamiento simbolizante su *inadecuación fundamental*: “No es que un sólo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una ‘potencia’ simbólica suplementaria.” (Durand, 1968, p.17). *Redundancia* significativa inherente al infinito universo de la imaginación simbólica que Durand (1968) clasifica, ya sea desde los *gestos* y sus símbolos rituales; las *relaciones lingüísticas* y su trato directo con el mito; y las *imágenes* o símbolos iconográficos materializados a través del arte. Ampliación de los componentes constitutivos del símbolo que encaran y fundamentan su propia inadecuación.

De acuerdo con esto, Durand (1968) se aproxima al concepto de símbolo como signo que remite a un significado inefable e invisible, el cual incorpora esta inadecuación mediante las

---

<sup>22</sup> Clasificación que establece Paul Ricoeur, y que Durand retoma en este acercamiento al concepto de símbolo cuando expresa que: “Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo ‘cósmico’ (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), ‘onírico’ (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último ‘poético’, o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto.” (Durand, 1969, pp.15-16).

múltiples redundancias, que son las que en esencia configuran las infinitas posibilidades del sentido. De modo que sus mensajes serán siempre abstractos e imprecisos, por ende, redundantes. Característica que reafirma la idea, que en su naturaleza, el símbolo siempre se bastará a sí mismo.

Así, el investigador ratifica en su teoría el papel “dinámico” y “organizador” de la *imaginación* como elemento fundamental en el pensamiento simbólico. Categoría humana que ha sufrido una desvalorización extrema en el pensamiento occidental, y que Durand asume como principio fundamental de cada experiencia basada en la generación del sentido: “Lo imaginario, es decir, el conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituye el capital pensado del homo sapiens, se nos aparece como el gran denominador fundamental donde se sitúan todos los procedimientos del pensamiento humano” (Durand, 1981, p.11). *Potencia* que permite interiorizar de una manera trascendental, todas aquellas realidades presentes en las diversas percepciones de los sentidos<sup>23</sup>.

Al respecto Durand, citado por Luís Garagalza expresa que *lo imaginario* es: “la realidad última en la que el conocimiento humano viene a descifrar los Imperativos del Ser. Sobre ella se ordenan -consciente o inconscientemente- todas las obras, las actitudes y las opiniones humanas” (Garagalza, 1990, p.62). Conocimiento en el que el símbolo se resemantiza, cada vez que el individuo participa de manera activa en su interpretación, pues bien expresa Durand, que el papel más importante del símbolo es “la confirmación de un sentido a una libertad personal” (Durand, 1968, p.43), verdadera autonomía creadora cuya virtud esencial es: “asegurar la presencia misma de la trascendencia en el seno del misterio personal” (Durand, 1968, p.39).

De modo que en esta cualidad propia del símbolo como signo de carácter complejo, se sustenta la intención hermenéutica del presente trabajo de investigación, pues se reconoce que la imagen simbólica del laberinto se constituye como símbolo en la medida en que su poder de resonancia -descrita en el recorrido de la imagen desde el mito clásico hasta nuestros días

---

<sup>23</sup> Basado en las definiciones de A Lalande, P. Godet y Jung, el antropólogo francés afirma que “El símbolo, como la alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él” (Durand, 1968, p.14). Motivo por el cual, advierte seguidamente, que el dominio predilecto del simbolismo, suele ser lo no-sensible en todas sus formas o manifestaciones (inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal), temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia, etc. (Durand, 1968).



(capítulo III)- implica una serie de sentidos que en cierta medida, se re-actualizan o se re-interpretan en la novela “La balada del pajarillo” de Germán Espinosa.

## 2.4 El lenguaje como elemento dinamizador del pensamiento simbólico

“El conocimiento, por más universal y comprensivo que se le conceptúe, no representa más que un tipo particular de conformación dentro de la totalidad de aprehensiones e interpretaciones espirituales del ser.” Ernst Cassirer.

Desde una visión antropológica, el hombre ha sido concebido como *animal simbólico y cultural* por excelencia, cualidades que lo separan notablemente de los demás seres vivos. Por ello, su naturaleza le exige no sólo elaborar, sino también, interpretar una serie de elementos (naturales o artificiales – sígnicos o simbólicos) que orientan y determinan su participación en diversos contextos donde se hace necesario asignarle “sentido” a toda realidad o vivencia humana.

De esta manera, su naturaleza biológica, psíquica, social y cultural según lo han mencionado Jung y Durand, se constituyen en componentes esenciales en todo proceso de adquisición del sentido, donde el *lenguaje* como facultad e instrumento al servicio del pensamiento y la comunicación, suele ser el elemento primordial para lograr dicho equilibrio entre lo biológico y lo social (*Trayecto antropológico* según Durand, o *Proceso de individuación* según Jung), y permitir a su vez, acceder a los más diversos procesos mentales en los que el lenguaje remite a su función fundamental, “simbolizar el sentido”.

Es en este contexto medial del lenguaje donde coinciden los aportes del antropólogo Gilbert Durand y el filósofo Ernst Cassirer. Ambos teóricos parten de un análisis histórico del lenguaje como objeto y sujeto del pensamiento occidental, desde los inicios de la filosofía griega en cuanto al paso trascendental del *mito* al *logos*; la filosofía medieval bajo la concepción de alma humana y su relación con el conocimiento inmanente de lo sagrado; el discurso de la ciencia y la objetividad del conocimiento propios del racionalismo, cientificismo e historicismo de los siglos XVII, XVIII y XIX; además de la fundamentación teórica propuesta desde el psicoanálisis de finales del siglo XIX, que centra su atención en aspectos patológicos de la psique del individuo, determinados por cada una de sus experiencias sociales y culturales, etc.

Todas ellas, a pesar de sus particularidades y contradicciones teóricas, coinciden según Cassirer (1971) en un rasgo fundamental, consideran el lenguaje en cuanto a su “contenido teórico”, por el lugar que ocupa en la construcción del conocimiento, hasta el siglo XX donde éste se constituye en el elemento central de la reflexión filosófica, de manera especial, atendiendo a las complejidades presentes en toda *comprensión del sentido*, que en palabras de Heidegger, citado por Luís Garagalza (1990), representa no sólo el “modo de conocer”, sino también, el “modo de ser” del hombre.

Postura “metalingüística” que considera el lenguaje como elemento que determina todo tipo de conocimiento teórico, ético y estético del individuo. Acercamiento al sentido profundo de la totalidad de lenguajes que configuran todo universo humano, donde el símbolo es interpretado a su vez, no desde una postura abstracta o teórica que da cuenta del proceso de la comprensión en el individuo; sino, desde una visión pragmática y antropológica en la que éste se origina y amplía su pregnancia significativa. Propuesta que trasciende la teoría filosófica de Kant.<sup>24</sup>

En este contexto, la teoría de Cassirer se hace mucho más amplia, pues llega a proponer que el conocimiento objetivo o científico del mundo, es sólo una posibilidad entre las diversas formas de comprensión o aproximación a lo real que posee el hombre. Por lo tanto, desarrolla el concepto de “formas simbólicas”, entendiendo lo simbólico desde la actitud “espiritual” de vinculación del sentido a una representación material, en la cual el lenguaje adquiere un notable protagonismo: “El lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental en virtud del cual progresamos pasando del mundo de las meras sensaciones al mundo de la intuición y la representación” (Cassirer, 1971, p.29). Única mediación posible entre toda determinación objetiva y subjetiva que afronta el espíritu y la conciencia humana o “mundo del yo”.

De manera que para nuestro autor, tanto el pensamiento mítico y religioso, como el pensamiento científico y el arte en general, se constituyen en verdaderas formas de expresiones *espirituales o simbólicas* que trascienden las nociones clásicas de idea y concepto. Todas ellas

---

<sup>24</sup> Asunto que desarrolla con amplitud Luís Garagalza en su ensayo titulado “Hermenéutica del lenguaje en la filosofía de E. Cassirer” Apéndice 1. (Garagalza, 1990, pp.127-140) Donde describe la teoría de Cassirer como un aporte *Neokantiano*, que parte de una reinterpretación y ampliación de la “revolución copernicana” desarrollada por Kant en su discurso filosófico acerca del saber puro, al hacerla extensiva a la totalidad de la cultura humana y las condiciones de posibilidad presentes en la comprensión e interpretación. Aspectos que nuevamente el español retoma en el ensayo titulado “El símbolo en la filosofía de Cassirer” (Garagalza, 2002, pp.69-84).

cumpliendo un papel fundamental en la producción del símbolo; evidenciando así una postura crítica frente a las teorías reproductivas del conocimiento, al afirmar que sólo en la época moderna de modo decidido y sistemático, éste ha venido siendo trasladado a otros terrenos, en especial el del arte y las consideraciones estéticas:

El conocimiento y el lenguaje, el mito y el arte: todos ellos no se comportan a manera de simple espejo que refleja las imágenes que en él se forman de un ser dado, exterior o interior, sino que, en lugar de ser medios indiferentes, son las auténticas fuentes luminosas, las condiciones de la visión y los orígenes de toda configuración. (Cassirer, 1971, p.36).

“Funciones espirituales” mediadas por el lenguaje que en palabras del pensador alemán, tienen en común con el conocimiento, una fuerza originariamente constitutiva, y no meramente reproductiva (Cassirer, 1971). En este sentido es posible evidenciar que Cassirer, al igual que Jung y Gilbert Durand, también interpreta el mito como *forma simbólica* que se distingue de la caracterización precisa, formal o racional de la elaboración de conceptos, pues reafirma, que cada concepción mitológica posee su propia capacidad de pensamiento, tan lógica y coherente en su naturaleza, como cualquier pensamiento moderno.

Probablemente desde esta perspectiva, Durand retoma la importancia del mito y el papel histórico del símbolo asociado a diversas prácticas rituales o religiosas, como elementos centrales para la elaboración de su teoría de la *mitocrítica*, basada en la interpretación de los símbolos y las imágenes recurrentes o arquetípicas en los relatos mitológicos, y su presencia o reactualizaciones en las producciones artísticas y literarias modernas, sustentado en una concepción filosófica del lenguaje:

Nosotros entendemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. (Durand, 1981, p.56).

Con ello comprobamos que ambos autores han coincidido en el hecho de que todas las manifestaciones propias del espíritu humano son precedidas por el lenguaje simbólico de donde es posible toda creación de sentido. En consecuencia, identificamos una amplia correspondencia entre los aportes de Cassirer y las aproximaciones teóricas sobre el *lenguaje* y el *símbolo* propuesta por Gilbert Durand. El francés alejado de una concepción estructuralista y semiótica del lenguaje logra concebirlo ya no como instrumento que apalabra o nombra de manera directa

toda realidad humana, sino como único medio que configura todo proceso de pensamiento, que en esencia es simbólico o imaginario:

Las cosas sólo existen por medio de la ‘figura’ que les da el pensamiento objetivamente; son eminentemente ‘símbolos’, ya que sólo conservan la coherencia de la percepción, de la conceptualización, del juicio o del razonamiento mediante el sentido que les impregna. (Durand, 1968, p.70).

Proceso *antropológico* sustentado en la experiencia cotidiana o vital, entre el individuo y su mundo<sup>25</sup>. De manera que el francés, retomando los aportes de Bachelard y Jung, reconoce el pensamiento simbólico no sólo desde la *ciencia objetiva*, sino también, desde el *lenguaje onírico* y el *lenguaje poético*, el cual permite según su apreciación: “las funciones realmente humanizantes del hombre” (Durand, 1968, p.79), donde la palabra pone al ser humano más allá del saber objetivo o científico:

El hombre dispone plenamente, para ‘transformar’ el mundo, no de uno, sino de dos medios, dos ‘noumenotécnicas’: por un lado, la objetivación de la ciencia, que poco a poco domina la naturaleza; por el otro, la subjetivación de la poesía, que por medio del poema, mito, religión, asimila el mundo al ideal humano, a la felicidad ética de la especie humana. (Durand, 1968, p.80).

Se trata pues de una “fenomenología” o “cosmología” simbólica directamente relacionada con las interpretaciones de las diversas formas culturales propuestas por Cassirer. Sin embargo, con todo lo anterior, es importante mencionar que Durand (1968) ubica la propuesta filosófica de Cassirer dentro de las “hermenéuticas instaurativas”, contrarias a las “hermenéuticas reductivas”, desarrolladas desde el psicoanálisis freudiano y la etnología estructuralista de Lévi-Strauss.<sup>26</sup> Hermenéutica simbólica que se basa en una “remitización”, es decir, “recolección del sentido colectado, cosechado en todas sus redundancias y vivido de pronto por la conciencia que lo

---

<sup>25</sup> Sobre esta particularidad del lenguaje, Garagalza (1990) en sus estudios sobre la obra de Durand afirma que: “Ahora el lenguaje no es ya una mera copia de una realidad cósmica o relacional abstracta, sino que su misión es simbolizar (figurar) el sentido. Y este sentido no es objetivo, como quería Aristóteles, sino subjetivo, con una *subjetividad trascendental o intersubjetiva*, pudiendo, por tanto, ser dicho de múltiples maneras (...)” (p.28). De modo que en la hermenéutica durandiana, la palabra se constituye en traducción o interpretación de toda realidad humana, donde es posible evidenciar una proyección de lo lingüístico hacia toda experiencia individual y colectiva.

<sup>26</sup> Aspecto que nuestro autor desarrolla a partir de los planteamientos de Paul Ricoeur en cuanto a la doble polaridad de los métodos de interpretación de las hermenéuticas, donde se comprueba que existen: “Dos tipos de hermenéuticas: las que *reducen* el símbolo a mero epifenómeno, efecto, superestructura, síntoma, y aquellas que, por el contrario, amplifican el símbolo, se dejan llevar por su fuerza de integración para llegar a una especie de sobreconsciente vivido” (Durand, 1968, p.118).

medita en una epifanía instaurativa, que constituye el mismo ser de la conciencia.” (Durand, 1968, p.119), forma de leer e interpretar todo lenguaje simbólico.

## 2.5 Morfología de lo imaginario, esbozo de un estructuralismo figurativo

“El dinamismo equilibrante que es lo imaginario se presenta como la tensión de dos ‘fuerzas de cohesión’, de dos ‘regímenes’ que enumeran las imágenes en dos universos antagonicos.” Gilbert Durand.

Basado en los planteamientos de Jung en cuanto a la revalorización del símbolo como elemento que se asocia directamente al análisis terapéutico o patológico; los postulados de Cassirer respecto al lenguaje, la ciencia y el mito como formas simbólicas; y los de Bachelard respecto a la imagen poética y la ensoñación que supera todo tipo de iconoclastia, Gilbert Durand bajo su concepción de “hermenéuticas restaurativas”, propone una teoría general de lo imaginario, vislumbrada desde su obra inicial: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), y su obra posterior: *La imaginación simbólica* (1968), donde concibe de manera definitiva, que la imaginación cumple una función general de equilibrio psicosocial. Expresión proveniente del psicoanálisis jungiano, ahora centrada en la interpretación filosófica y antropológica de todo lenguaje simbólico presente en el relato mítico o literario, el arte y la ciencia en general.

En este sentido, el francés plantea una visión que intenta superar todo juicio de valor heredado de discursos o doctrinas anteriores, que de manera decidida o no, relegaron las funciones trascendentales del símbolo y la imaginación como elemento y facultad que habita y trasciende todo tipo de actividad humana. Proceso sustentado en la continúa “tensión” entre dos polos antagonicos o divergentes que concentran la totalidad de las imágenes en una especie de “universo imaginario”, cuya clasificación parte de la misma dualidad que determina al símbolo, distinguiendo así, dos “regímenes” de la imagen (*diurno* y *nocturno* respectivamente).

Ambos regímenes según el autor, se organizan a partir de sus manifestaciones tanto en el terreno social como individual, lo cual remite a su concepción de *trayecto antropológico*<sup>27</sup>,

---

<sup>27</sup> Entendido como: “Factor de homogeneidad presente en el constante intercambio entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras; y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social.” (Durand, 1968, p.35).

reunidos en tres grupos de *estructuras (esquizomorfas, sintéticas y místicas)*<sup>28</sup> que a diferencia de la *libido* jungiana, manifiestan la energía de la psique en la producción e interpretación de todo tipo de imágenes simbólicas esenciales, instaurando en su teoría un “esquema tripartito”<sup>29</sup> común a todo proceso de representación imaginaria.

En esta “clasificación isotópica” de las imágenes que realiza el antropólogo francés, sólo el primer grupo (las estructuras *esquizomorfas* o *heroicas*) forman parte del régimen diurno de la imagen, “concerniente a la dominante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación” (Durand, 1981, p.52), régimen de la *antítesis o dicotomía polémica*, que desde una visión proporcionada por la reflexología y el estudio de los gestos dominantes del cuerpo, entraña amplias “implicaciones manuales y visuales”, asociadas a diversos procesos lógicos de abstracción. Categorías de la razón, que bien han determinado la historia y evolución del pensamiento occidental. Con ello, Durand logra diferenciar otros tres sistemas de símbolos que complementan lo que él mismo denomina “los rostros del tiempo” o la angustia ante el devenir, mediante representaciones que en su dinamismo simbólico y antitético logran *eufemizar*<sup>30</sup> un miedo ancestral ante la muerte.

Por un lado, se refiere a los “símbolos teriomorfos” como imágenes alusivas a la animalidad, sus valoraciones negativas simbólicamente se asocian al *bestiario* y la monstruosidad en el pensamiento humano, que ha trascendido diversas culturas y mitologías. Seguidamente, “los símbolos nictomorfos” como imágenes asociadas a la oscuridad y las tinieblas que aumentan un sentimiento de angustia en el individuo. Sin duda, este “choque

---

<sup>28</sup> “Contentémonos con definir una estructura como una forma transformable, que juega el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptible a su vez de agrupación en una estructura más general que nosotros llamaremos Régimen.” (Durand, 1981, p.57).

<sup>29</sup> Expresión utilizada por Garagalza (1990) pero que nuestro autor define de la siguiente manera: “El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen (...) Él hace la unión, no ya como quería Kant, entre la imagen y el concepto, sino entre los gestos inconscientes de la sensorimotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Son estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el cañamazo funcional de la imaginación.” (Durand, 1981, p.53).

<sup>30</sup> Al respecto, Durand (1981) expresa que la eupemización, constitutiva de la imaginación “es un procedimiento que todos los antropólogos han observado y cuyo caso extremo es la antífrasis, en la que una representación se debilita utilizando el nombre o el atributo de su contrario” (p.109), estructura que bien caracteriza al simbolismo propio del régimen nocturno.

negro” como bien lo expresa el francés, presenta una revalorización negativa de lo oscuro, donde se complementará, por medio de un “isomorfismo terrorífico de dominante feminoide” (Durand, 1981, p.102), no sólo con las diversas re-semantizaciones del *agua* -pantanosa, menstrual o mortuoria- sino también, con todo un simbolismo lunar vinculado a ciertas alusiones de imágenes teriomorfas. Por último, dentro de este *esquematismo trascendental*, se instauran además, los “símbolos catamorfos” como conjunto de imágenes que remiten a la experiencia negativa de la *ascensión*, representada en la caída, el miedo y el vértigo, “imagen inhibidora” de todo reflejo asociado a la dominante postural.

De manera que se trata de tres grandes manifestaciones imaginarias que bien describen en su dinamismo antagónico la angustia humana ante la implacabilidad del tiempo lineal y la muerte. Imágenes que frente al isomorfismo del régimen diurno, parafraseando a Durand (1981), revisten el inconsciente humano de un matiz degradado, asimilándolo a una *conciencia caída* o miniaturizada. Concepción que interioriza los aspectos negativos de la feminidad por su cercanía a los designios del tiempo y la muerte. Sobre ello el francés expresa que:

Es una actitud heroica la que adopta la imaginación diurna, y lejos de dejarse conducir hasta la antífrasis y la inversión de valores, engrosa hiperbólicamente el aspecto tenebroso, ogresco y maléfico del rostro de Cronos, a fin de endurecer más sus antítesis simbólicas, de bruñir con precisión y eficacia las armas que ella utiliza contra la amenaza nocturna. (Durand, 1981, p.114).

Por tal motivo, en este régimen se congregan las imágenes alusivas a la visión diurna del héroe y el arquetipo de la *luz*; a las imágenes catamorfos, se contraponen entonces, los *símbolos ascensionales*, símbolos *verticalizantes* que encarnan sociológicamente los procesos de *elevación* y *soberanía*; esquema que se complementa con los arquetipos del águila, el ala, la cima, la escalera, etc.

De igual modo, los *símbolos espectaculares*, los símbolos de la luz y la pureza, se anteponen a los nictomorfos, entre los que sobresalen el simbolismo de la luminosidad solar y la claridad ascendente propia del entendimiento humano; y por último, los *símbolos diairéticos*, que en contraposición a los arquetipos teriomorfos, acompañan a todos los procesos de distinción, separación, clasificación y jerarquización. Sus principales símbolos (las armas cortantes y protectoras) dinamizan de manera definitiva dentro del régimen diurno de la imagen, la “actitud heroica” y el “esfuerzo verticalizante” de querer vencer el destino y la muerte.

Régimen de la imagen fundado sobre los principios de *exclusión, contradicción e identidad* (Durand, 1968). Reflejos, imágenes y arquetipos que bien se encuentran representados en la obra “La balada del pajarillo” de Germán Espinosa, especialmente en su personaje principal Braulio Cendales -como se observará más adelante-, un personaje que fácilmente transita del régimen diurno al nocturno de la imagen, permeado por toda una simbología que lo acerca notablemente a su propio destino, marcado por las contingencias propias del devenir y la muerte.

Por otra parte, en el *Régimen nocturno de la imagen*, segunda polaridad en la clasificación de los símbolos propuesta por Durand, la imaginación simbólica se caracteriza ahora por asumir una percepción “conciliadora” con el tiempo y la muerte, actitud imaginativa que consiste en:

Captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos asesinos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar, por último, a la ineluctable dependencia del tiempo las tranquilizantes figuras de constantes, de ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un diseño eterno. (Durand, 1981, p.183).

Condición que busca medir, organizar y conciliar las diversas facetas del tiempo. En este nuevo esquema ya no se busca la ascensión, sino el *descenso*, transmutado o eufemizado en el retorno, la intimidad y el descanso. A diferencia del régimen diurno, éste se subdivide en dos estructuras (místicas o antifrásicas y sintéticas o dramáticas). Las primeras, afirma el teórico francés, describen perfectamente la búsqueda del vínculo, la aglutinación, la similitud, la reduplicación y el acoplamiento de los valores simbólicos; conjugan pues una voluntad de unión y cierto gusto por la intimidad secreta (Durand, 1981). Lenguaje que se caracteriza por la *eufemización* y el esfuerzo constante de la *antífrasis* o principio de “la doble negación”.

Símbolo de intimidad y encuentro trascendental donde la muerte se ve ahora como un “retorno al hogar”, apacible reencuentro con el principio femenino y materno. Al respecto Durand (1981) manifiesta que: “En el lenguaje místico todo se eufemiza: la caída se convierte en descenso, la masticación en deglución, las tinieblas se suavizan en noche, la materia en madre y las tumbas en moradas bienaventuradas.” (p.260) Simbolismo místico que apropia voluntariamente la fusión e inversión de los contrarios.

Esquemas que prefiguran pues, todo un conjunto de imágenes posibles para los *símbolos cíclicos* pertenecientes a las segundas estructuras (sintéticas o dramáticas). En ellas, se privilegia



la “armonización de los contrarios”, una disposición constante a la “unión de antagonismos” a través del factor tiempo. En este caso, Durand (1981) sostiene que la *síntesis* no se presenta como una unificación o confusión de sus términos constitutivos, sino como coincidencia o asimilación de las distinciones u oposiciones.

Así, las imágenes arquetípicas o simbólicas llegan a enlazarse o vincularse unas a otras en forma de relato: “Entonces es cuando la imaginación organiza y mide el tiempo, lo enriquece con los mitos y las leyendas históricas, y por la periodicidad, llega a consolarse de la huida del tiempo” (Durand, 1981, p.187). Auténtico dominio de lo temporal que tiende, según el francés, a reconciliar la contradicción presente entre la angustia ante las diferentes facetas del tiempo, y la esperanza en la posibilidad de dominarlo.

De manera que ambas estructuras con sus respectivos esquemas motores o reflejos dominantes (digestivo y copulativo) constituyen un *isomorfismo* de la imagen basado en una particular revalorización del imperio de la noche y la muerte. En este régimen, la *libido*<sup>31</sup> adquiere finalmente un aspecto femenino, cuyas simbolizaciones sobredeterminan el verdadero encuentro trascendental de la humanidad.

Con todo lo anterior confirmamos que Gilbert Durand propone una clasificación particular del infinito universo simbólico, teniendo en cuenta que toda convergencia de imágenes, arquetipos y esquemas en alguno de estos dos regímenes de la imaginación, potencian su concepto de *Trayecto antropológico*, el cual proporciona una correlación directa de equilibrio entre estos dos polos, uno que se podría considerar psicobiológico, y otro de carácter propiamente social y cultural:

Lo imaginario no es nada distinto de este trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que, recíprocamente, las representaciones subjetivas se explican por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo. (Durand, 1981, p.38).

---

<sup>31</sup> Basado en los planteamientos jungianos sobre el concepto de la libido, Durand (1981) se refiere a ella como “la intermediaria entre la pulsión ciega y vegetativa que somete al ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal (...)” (p.186).

## 2.6 Hermenéutica simbólica, un espacio para la interpretación abierta

“Lo intrigante de un texto o contexto es lo no dicho, la captación del sentido latente, para lo que se precisa un acercamiento simbólico y no cósmico” Andrés Ortiz-Osés.

Con Durand y Cassirer queda demostrado que el lenguaje es un medio que hace posible la adquisición del sentido o la captación de la realidad. Éste orienta absolutamente todas las producciones artísticas, religiosas, culturales y científicas del hombre. Su carácter antropológico se fundamenta en la mediación entre el individuo y su mundo, forma de conocimiento que finalmente permite recrear y apalabrar, es decir, “humanizar” la realidad conforme a diferentes necesidades y deseos. Idea que relativiza las posibilidades de encontrar verdades absolutas, pues todo conocimiento o sentido de lo real, parte de la experiencia individual y subjetiva del lenguaje.

Clave a su vez de todo pensamiento simbólico, siempre adherido a las circunstancias de re-creación e interpretación del símbolo, ahora, como bien lo sustenta Garagalza (1990) “atravesado por una tensión creadora de sentidos que nunca llega a resolverse o agotarse completamente” (p.51). De modo que su “evanescencia” impide toda reducción o fijación conceptual, dejando espacio sólo a ciertas interpretaciones del individuo que aporta con sus propios imaginarios, a la construcción del sentido.

En este contexto, es posible afirmar que sobre la base de estos imaginarios simbólicos se sustenta la nueva filosofía hermenéutica, teoría que a partir de una visión contemporánea e interdisciplinaria busca encontrar el “sentido” de lo real, donde confluyen diferentes lecturas y aproximaciones complementarias o “co-implicativas” del mundo del hombre, manifestado en sus diversas representaciones simbólicas. Bien lo sustenta el filósofo español Andrés Ortiz-Osés (1986):

Mientras las ciencias de la naturaleza se caracterizarían por poner en ejercicio un método analítico-casual explicativo de sus objetos naturales, las ciencias del espíritu se caracterizarían por llevar a efecto una interpretación comprensiva de las realidades culturales en cuestión. (p. 70).

Autor que desde el plano de una hermenéutica contemporánea, de manera especial en su obra *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica* (2003), ha planteado una valorización profunda del universo simbólico, retomando inicialmente el propósito de la obra del filósofo alemán George

Gadamer, quien logra demostrar que la concepción de “verdad” no sólo se encuentra determinada en el discurso de la ciencia, sino en la implicación de las interpretaciones provenientes del arte, el lenguaje, la historia y la cultura en general.<sup>32</sup> Idea que da apertura a una nueva filosofía hermenéutica en la que se revaloriza el papel del hermeneuta en la exégesis de toda producción del sentido. Al respecto Ortiz-Osés (2003) expresa:

Interpretación simbólica del sentido de lo real, interpretación simbólica que procede de la mediación humana. Que la realidad sea simbólica quiere decir que la realidad obtiene sentido a través del hombre, sentido humano que se condensa en la palabra cuasi sagrada del amor. Si hay sentido es porque hay donación de sentido, y ello se denomina amor. Ahora bien, en el amor el sentido es a la vez hallado y hollado, conocido y reconocido, encontrado e inventado, en una palabra, recreado. (p.6).

De modo que las nuevas lecturas o interpretaciones del hombre y la cultura entran a funcionar como posibilidades de acercamiento y encuentro con el sentido profundo de lo real, en el laberinto infinito de todas las creaciones humanas. Proceso que según el español, requiere de una amplia *revisión y coimplicación* novedosa de los contrarios, sin necesidad de ubicarse en los extremos de la interpretación y la comprensión: “Asumir el sentido significa coasumir su contrario complementario” (Ortiz-Osés, 2003, p.57), es decir, el “sin-sentido” presente en todo aquello que rechaza, divide o categoriza la razón.

“Ética de la interpretación” y la *coimplicación* que nuestro autor asume como actitud del hombre (implicador e implicado) para la re-visión o re-creación no absoluta, sino “relacional” del mundo a través del sentido.<sup>33</sup> Contenido simbólico que se vincula a la totalidad de las vivencias humanas, donde el lenguaje ontológicamente media toda adquisición de la verdad:

---

<sup>32</sup> Aspecto que desarrolla de igual manera Luís Garagalza (1990) donde expresa respecto al filósofo alemán y su aporte a la hermenéutica contemporánea, que: “Gadamer ha podido interpretar el lenguaje como ámbito en el que emerge la verdad, de tal modo que la verdad no comparece ya como absoluta, en -sí o de-suyo, sino como nuestra verdad, siempre en correlación con la comunidad de sujetos que la apalabra y dice.” (p.12). Idea que relativiza de manera definitiva todo dualismo clásico proveniente de aquellas explicaciones oficiales que tienden a generalizar el sentido. Igualmente lo retoma en su ensayo “La tradición y el lenguaje en la hermenéutica de Gadamer.” (Garagalza, 2002, pp. 25-44).

<sup>33</sup> Idea que puede encontrar asidero en el concepto durandiano de *imaginación simbólica*, puesto que para el francés, ésta manifiesta un dinamismo dialéctico que cumple con la función general de *negar éticamente lo negativo*. Expresando de este modo que: “La imaginación simbólica constituye la actividad dialéctica propia del espíritu, dado que el nivel del ‘sentido propio’ de la imagen, copia de la sensación, en el nivel de la vulgar palabra del diccionario, esboza siempre el ‘sentido figurado’, la creación perceptiva, la poesía de la frase que en el interior de la limitación niega esta misma limitación.” (Durand, 1981, p.122). Negación vital y dinámica que niega la nada, la muerte y el tiempo. De manera que en el ámbito de esta concepción antropológica, el pensamiento simbólico se constituye por sí mismo en el restaurador del equilibrio.

Lo característico de la Filosofía hermenéutica contemporánea está en buscar precisamente la ‘mediación’ entre el objetivismo clásico y el subjetivismo moderno, mediación representada hermenéuticamente en y por el lenguaje considerado como el ámbito de encuentro de mundo y hombre, realidad e idealidad, objetividad y subjetividad. (Ortiz-Osés, 2003, p.21).

Se trata pues de una teoría contemporánea centrada, como bien lo aclara el filósofo español, en el paso que se da entre la explicación racional propia del lenguaje positivista de la ciencia, a la *implicación relacional del logos semántico* y el *logos simbólico* (Osés, 2003). Corriente filosófica que desarrolla un método particular de *implicación* de todo aquello que oculta o acalla el ejercicio de la razón para acceder a las complejas variedades del sentido:

Mi posición es la de un implicacionismo simbólico capaz de remediar estos contrarios en una revisión correlacional. Pero en el centro de esta revisión no está la razón pura ni el espíritu purista o puritano, aunque tampoco el cuerpo animalesco o la materia impura, sino el alma simbólica, es decir, el ámbito medial de la animalidad o convivencia anímica, ámbito del sentido simbólico que se expresa como cultura, ámbito en fin del interlenguaje mediador. (Ortiz-O. 2003, p17).

Hermenéutica simbólica que nuestro autor define como “ilustración romántica” en cuanto busca encontrar desde la interpretación lingüística y subjetiva, el “sentido del sentido” (Garagalza, 1990, p.11), su verdad oculta o velada; recreando e interpretando las realidades y sus múltiples contextos. Discurso humanista que toma consciencia del lenguaje, ya que éste, en la experiencia hermenéutica se asume como “intérprete o transductor que media el encuentro del hombre con las cosas y los demás hombres.” (Ortiz-Osés, 2003, p.25), de allí entonces, su amplia correspondencia simbólica con la figura del dios Hermes.

De manera que para Ortiz-Osés (2003), *la simbólica* debe ser entendida como la comprensión de las cosas por el “alma humana” en una verdadera interpretación anímica del mundo, donde sea posible la intelección del ser a través de nuestra “razón afectiva”, desde un “lenguaje dialógico”, completamente abierto al otro y lo otro:

Lo específico de esta Hermenéutica simbólica es pasar del mero significado (lo que se dice) en dirección al sentido (lo que se quiere decir). Pues el sentido es lo que algo quiere decirnos humanamente, por lo que se preconiza un Humanismo posmoderno o descentrado en el que el hombre comparece transversalmente como implicado en el tiempo e implicador en el espacio (anarcohumanismo). Precisamos una Hermenéutica simbólica del sentido porque el sentido no señala sólo hermenéuticamente la dirección temporal, sino que también se enmarca simbólicamente en un espacio cultural plural. (Ortiz-Osés. 2003, p.79)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> En este contexto Ortiz-Osés (2003) propone el término de *Anarcohumanismo* para referirse a la actitud liberadora del hombre quien ocupa un *centro descentrado* a través del ejercicio fundante del sentido y la verdad, desde la metáfora del amor. El hombre se ve coimplicado en un proceso abierto con el mundo y el cosmos, donde su ser se

Teoría filosófica y antropológica que finalmente defiende la inexistencia de verdades o valores absolutos, puesto que la realidad se encuentra siempre sujeta a diversas interpretaciones, mediadas a su vez, por las características propias de cada cultura e individuo. Bien la define Mario Valdés (1995) en sus explicaciones sobre la hermenéutica abierta y su relevancia en los estudios literarios, como *filosofía del conocimiento* que considera el estatus del intérprete en las lecturas o aproximaciones a los documentos escritos. Proceso que vincula al lector con el escritor en el universo de la palabra y la imaginación.

En virtud de ello, es posible afirmar que en la novela “La balada del pajarillo” de Germán Espinosa, como obra artística producto de la actividad intelectual y recreativa de su autor, el símbolo adquiere un gran valor significativo, en cuanto posibilita la interpretación o ejercicio hermenéutico para una comprensión más profunda de los diferentes mensajes que la obra encierra. Por lo tanto, el laberinto como imagen que estructura la estética del relato se manifiesta en imagen arquetípica o simbólica, proporcionada a partir de los diferentes sentidos culturales adquiridos a través de los tiempos. *Redundancia* simbólica de la imagen que expondremos a continuación.

---

hace ser, en la medida en que su alma, replegada sobre sí misma, interioriza y coliga los contrarios. Aspecto que Garagalza (2002) resalta en el análisis de la filosofía de su coterráneo, al afirmar que este *narcóhumanismo* “trabajaría por el desarrollo de la consciencia y por la humanización del ser humano, pero lo hace mediante una especie de ‘acción indirecta’, pues precisamente actúa, de un modo compensatorio, en la dirección contraria: no apunta hacia arriba sino que busca la apertura del humano y su humanismo por abajo, es decir, persigue la comunicación con el inconsciente, con el inframundo en el que no penetra la luz de la razón abstracta. No es por tanto, un humanismo que ponga al yo consciente en el centro, sino un humanismo descentrado y descentralizador.” (p.63).

## Capítulo III

### El Laberinto: Tradición y Simbología

#### 3.1 La imagen como símbolo

Sin lugar a duda, la imagen del laberinto se constituye en una figura perdurable y ampliamente representativa. En ella se evidencia una simbología profunda en cuanto a sus múltiples representaciones individuales o colectivas. Diferentes culturas y mitologías del mundo la han apropiado consciente o inconscientemente en sus relatos sagrados, ritos religiosos, obras artísticas y demás prácticas socioculturales, haciendo de ella un símbolo inagotable.

Como *modelo arquetípico* (Jung) o *mitologema* (Kerényi) enriquecido con elementos propios de la cultura, el laberinto ha sido analizado y reconstruido por diversas disciplinas pertenecientes a las ciencias humanas. Si bien, a través de estos acercamientos estructurados se han logrado diferentes explicaciones en torno a sus orígenes y evolución, en términos generales, se podría afirmar que paralelo a ello, se ha demostrado y extendido su “*pregnancia simbólica*”<sup>35</sup> como *arquetipo*, *símbolo* o *imagen transcultural* que se rehusa naturalmente a toda explicación totalizadora de sus manifestaciones o sentidos.

Quizás su origen sea totalmente mitológico, sin embargo, y desde entonces, el laberinto ha sido durante diversas épocas reproducido y evocado en innumerables obras pictóricas, arquitectónicas y literarias (petroglifos, grutas, ánforas, mosaicos, monedas, pergaminos, tapices, grabados, jardines, iglesias, palacios, juegos, etc.), ya sea siguiendo un patrón unidireccional o bifurcado, circular o cuadrangular, gráfico o no.

Es pues una imagen caracterizada por su perfecta dualidad simbólica que representa en sí misma, el orden y el caos, la prueba iniciática y el recorrido impedido, el peligro y el triunfo, el enfrentamiento del héroe contra lo monstruoso, el ritual y el juego, la fortuna y la desgracia, la fecundidad y la muerte, etc. Resemantizaciones que amplían sus valores o sentidos más profundos, presentes en la psique del individuo tanto primitivo como moderno. De tal manera

---

<sup>35</sup> Término inicialmente propuesto por Cassirer, bien utilizado por Gilbert Durand y Luís Garagalza en sus estudios sobre el símbolo.

que nuestro interés en este apartado se centra en realizar una aproximación al contenido histórico de sus principales manifestaciones, atendiendo en este caso, los valores más representativos de la imagen en el contexto cultural de Occidente.

### 3.2 Del laberinto clásico a la cristianización del símbolo

Histórica y antropológicamente se ha concebido que los ejemplos más antiguos de los laberintos son pequeñas y simples figuras de espirales y meandros representadas en petroglifos que datan de más de 2500 años antes de nuestra era. Según Karl Kerényi (2006) estas antiquísimas manifestaciones suelen asociarse a ciertas representaciones artísticas en monumentos de antiguas prácticas religiosas, siguiendo un patrón arcaico en forma de espiral -o en algunos casos, de esvástica- más o menos distinguible.<sup>36</sup>

Dichas manifestaciones para el estudioso húngaro, se convierten en laberintos en cuanto que indican a la *imaginación* un camino por el que es posible transitar, “camino de danza” que reproduce el movimiento armónico y simbólico entre la vida y la muerte (Kerényi, 2006). De modo que esta actitud creativa de la imaginación -si tenemos presente la propuesta teórica de Gilbert Durand- es la que permite en cierta medida, aproximarnos a los orígenes arcaicos de la imagen del laberinto.

Los estudiosos de esta imagen (Kerényi, Cirlot, Santarcangeli, Eliade, etc.) han buscado interpretaciones cuya forma sinusoidal se logra asociar directamente con el remolino de las aguas, los intestinos del animal sacrificado, los oscuros recorridos de las almas en el inframundo, y los diagramas del cielo determinados en el movimiento de los astros, etc.<sup>37</sup> Esto demuestra

---

<sup>36</sup> Cirlot (1985) afirma que esta imagen presente en la decoración céltica, germánica y románica, enriquece el símbolo del laberinto por su alusión al movimiento rotatorio, generador y unificador. Imagen que en términos durandianos aumentaría su isotopismo y pregnancia simbólica.

<sup>37</sup> Kerényi (2006, pp.54-55) realiza una interpretación de la imagen de la espiral presente en diversas tablillas en arcilla con escritura cuneiforme provenientes de los archivos babilónicos que fácilmente se asocian a las formas de los intestinos del animal sacrificado empleados en rituales proféticos. Según la traducción de los textos que los acompañan, se llegaron a concebir además, como verdaderas representaciones del inframundo. De igual modo, Kerényi y Santarcangeli, han identificado en el poema de Gilgamesh una prefiguración del laberinto, pues contiene componentes esenciales del sustrato mítico (el descenso, la peregrinación en territorios de la muerte, la lucha contra el monstruo, la doncella raptada, etc.) Aspectos que podrían relacionarse posteriormente con la tradición mítica griega.

entonces que desde su forma más primitiva, dada por la espiral, la imagen ha adquirido valores mucho más profundos, ampliamente significativos en la cultura que la recrea e interpreta.

A pesar de que nuestra historia cultural no tiene un orden preciso en cuanto a las manifestaciones y variaciones de la imagen del laberinto en la antigüedad, es importante reconocer que los textos de escritores e historiadores grecorromanos -Plinio (Historia natural, XXXVI), Virgilio (Eneida V y VI), Ovidio (Metamorfosis VIII), Apolodoro (Biblioteca III y Epítome), Herodoto (Los nueve libros de la historia) e incluso Homero (Ilíada XVIII)- hacen referencia a cuatro grandes monumentos antiguos. Edificaciones arquitectónicas que además de recrear la complejidad de su forma, se encuentran asociadas a valores mucho más simbólicos: el laberinto de Egipto ubicado en el Fayum, el laberinto de Creta, el laberinto griego de la isla de Lemnos, y el laberinto etrusco de Clusium, tumba del rey Lars Porsenna.

Sin embargo, vale la pena expresar que histórica y culturalmente se han reconocido los dos primeros laberintos como construcciones que instauraron un valor significativo de dicha imagen para la tradición cultural de Occidente. El de Egipto no sólo por la complejidad de su construcción, sino también, por tratarse de la referencia más cercana a la historia griega; y el de Creta, por constituirse en la primera referencia cultural a un laberinto que en sí mismo, connota sentidos míticos y simbólicos por excelencia.

Siguiendo el estudio propuesto por Luca Mariange (s.f.), debemos reconocer que el laberinto de Egipto -erigido bajo el mandato del faraón Amenemhat III (siglo XIX A.C)- goza de gran simbolismo. Compleja edificación que además de ser residencia y sepultura real, se concebía como espacio sagrado y de protección en el que se ofrecían sacrificios a todos los dioses, de manera especial, rituales que conmemoraban la muerte y resurrección del dios *Osiris*; prácticas religiosas que poco a poco fueron extendiendo una creencia en la inmortalidad humana en diferentes culturas del Mediterráneo.

Así mismo, se sabe que los griegos posiblemente influenciados por la cultura egipcia, construyeron el legendario laberinto de Creta, el más representativo para la cultura occidental; construcción directamente relacionada con la mitología griega, pues aún hoy en día, no se conocen rastros precisos de su existencia, a excepción de unas cuantas monedas grabadas con



imágenes del laberinto y el toro, y ciertas ruinas de un antiguo palacio descubierto a finales del siglo XIX.

En términos generales y atendiendo a su referencia más completa (la obra de Apolodoro), se relata que en la ciudad de Cnosos el rey Minos advertido por ciertos oráculos, ordena la construcción de un gran laberinto al arquitecto Dédalo, con el fin de encerrar en la parte baja de su palacio, conocido como la *Casa de la doble hacha*<sup>38</sup> al Minotauro, una bestia mitad hombre y mitad toro, producto del amor incestuoso de su esposa Pasifae, con el toro blanco que había cedido Poseidón para su propio sacrificio. Asterión era alimentado con víctimas humanas que el rey recibía cada nueve años como tributo de Atenas. No obstante, estos sacrificios llegan a su fin cuando Teseo convencido de librar a su nación, ingresa al laberinto y le da muerte al monstruo, guiado en sus encrucijadas por el hilo de Ariadna, hija del rey, quien enamorada le revela al joven el secreto del laberinto, no sin antes convencerlo de hacerla su esposa y llevarla a Atenas.<sup>39</sup>

De acuerdo con lo anterior, basados en los estudios de la imagen del laberinto que realiza Paolo Santarcangeli (1997) y Karl Kerényi (2006), es importante mencionar que en la Ilíada (Canto XVIII descripción del escudo de Aquiles construido por Hefesto) se narra cómo Teseo después de darle muerte al monstruo del laberinto celebra un ritual en honor a la diosa Afrodita, ritual conocido como *danza de la grulla o géranos*, en el cual todos sus participantes, guiados por un hilo recorren una figura que reproduce las andaduras propias del laberinto;<sup>40</sup> celebrando así, su salvación, y recordando el peligro del que habían sido liberados, afirma Santarcangeli (1997). Este hecho según nuestros investigadores, llegó a representar el camino de continuidad infinita, el renacimiento a la vida, la victoria sobre la muerte, percibiéndose de este modo, la presencia de la imagen arquetípica de la lucha de los contrarios heredada de culturas anteriores.

---

<sup>38</sup> Una de las diferentes aproximaciones etimológicas a la palabra laberinto (labyrinthus) deriva de *labrys* que hace referencia a un hacha de dos filos o cuernos del toro sagrado, elemento de gran valor simbólico en la cultura minoica creado por el gran inventor Dédalo. Ver (Santarcangeli, 1997, p. 62).

<sup>39</sup> Este relato se complementa con otros sucesos significativos marcados por el destino de cada uno de sus personajes (la muerte de Egeo, el castigo de Dédalo, el abandono de Ariadna, etc.), después que Teseo logra su gran propósito.

<sup>40</sup> Idea que desarrolla con amplitud Karl Kerényi (2006, pp.78-82; 123) en cuanto a la danza como fundamento simbólico del laberinto. Arquetipo que también se repite en el relato maro de Rabie-Hainuwele, la “virgen” o “la niña de la luna”. Representación de la continuidad de la vida de las criaturas mortales más allá de su muerte.

Se trata pues de una manifestación clásica y simbólica del laberinto sustentada en un complejo dualismo. Su recorrido representa en esencia, un camino de conocimiento y salvación (inicialmente ininteligible e inescrutable) dirigido hacia un centro escondido y protegido, donde será posible resolver el misterio que en sí mismo se encierra (el mal o las tinieblas, obstáculo de todo renacimiento), y volver nuevamente a un tiempo de vida y liberación. Experiencia individual, que en el contexto de todo análisis mitológico, atendiendo a la propuesta teórica de Joseph Campbell (1959), representa simbólicamente la actividad demiúrgica y civilizadora del héroe.

No obstante, es importante reconocer que dicho sentido antagónico que sustenta la esencia de la imagen del laberinto clásico, también fue apropiado por el misticismo cristiano de la Edad Media, lo que hace posible un acercamiento más amplio a la historicidad del símbolo. Se cree que su manifestación más antigua radica en la existencia de un grabado en mosaico (Siglo IV D.C) en una pequeña y ya extinta basílica de Orléansville (Argelia). De igual modo, se han reconocido otras representaciones significativas del laberinto sobre el suelo de algunas catedrales góticas francesas construidas en el siglo XIII, entre ellas sobresalen la Catedral de Chartres, la Catedral de Amiens y la Catedral de Reims.

De esta última sólo se conservan algunas referencias gráficas, puesto que su laberinto fue destruido en el año 1779; además de algunas catedrales italianas que optaron por la representación de los laberintos de dimensiones más pequeñas. Simbólicamente estos diseños han sido relacionados con el complejo camino que debe seguir el fiel pecador para lograr la absolución de la culpa. Al respecto Jean Chevalier (1988) expresa que:

Los laberintos grabados sobre el suelo de las iglesias eran la firma de gremios y cofradías iniciáticos de constructores que sustituían el peregrinaje a Tierra Santa. Por esta razón, hallamos a veces en su centro el propio arquitecto o bien, el templo de Jerusalén, es decir, el elegido que alcanzó el centro del mundo, o símbolo de semejante centro. (p.620).

Siguiendo a Chevalier y Cirlot, se reconoce que estas manifestaciones también lograron un gran valor simbólico en la tradición cabalística y alquímica. Eran conocidas como *Laberintos o nudos de Salomón*, imágenes del “Trabajo total de la obra” (Chevalier, p.621) o el “emblema de la divina inescrutabilidad” (Cirlot, p.266), en cuyo centro emerge la eterna lucha de dos fuerzas aparentemente antagónicas. Por tal motivo, en su reactualización mitológica -también ampliamente representada en manuscritos o códices de la época-, se advierte la presencia

trascendental del encuentro y la oposición de dos fuerzas: Teseo, héroe solar, encarnación de la luz y la vida, y el Minotauro, signo telúrico que personifica las fuerzas de la oscuridad y la muerte.

“Concomitancia” significativa del símbolo clásico que ofreció al creyente un recorrido adecuado para el encuentro trascendental con lo eterno. Símbolo de la existencia humana que concibe al mundo como *laberinto*, cuyas simetrías y trayectos conducen a un lugar de meditación y contemplación donde el devoto supera las trampas del pecado y la vida material, lo que finalmente se traduce en un re-nacimiento del alma guiado por lo sublime<sup>41</sup>.

De manera que, desde una lectura hermenéutica y antropológica del mito y sus implicaciones en la historia de la cultura europea, también es importante mencionar algunos aspectos simbólicos relacionados con el desarrollo del pensamiento occidental, tratados por teóricos como Karl Kerényi, Corrado Bologna y Umberto Eco.

Al respecto, el filólogo italiano Corrado Bologna (2006, pp.11-35) a partir de su traducción y presentación de la obra de Karl Kerényi “En el laberinto”, realiza una interpretación del laberinto clásico en tanto que “modelo abstracto de conjeturalidad” -expresión empleada inicialmente por Umberto Eco (1985)-, basado en la forma predominante del pensamiento dialéctico. Según el autor, se trata de un tipo de pensamiento creativo y decidido -bien identificado en la imagen de Teseo- que ha aprendido a vencer los obstáculos, superando el intelecto común bajo una fuerza extraña siempre a favor de la victoria, convirtiéndolo entonces, en emblema de un pensamiento creativo y liberador (Bologna, 2006).

En este caso se remite al concepto antiguo de la *metis* como “capacidad para adherirse firmemente a la realidad de manera cómplice, camaleónica, ambigua y dúctil” (Bologna, 2006, p.11). Concepción o proyección simbólica que según el italiano se extiende a un horizonte

---

<sup>41</sup> En este mismo contexto cristiano del símbolo Karl Kerényi (2006) afirma que “El Minotauro en el centro es el representante del infierno, del diablo, y el laberinto un camino equivocado que conduce a la segura perdición, sí Cristo-Teseo no concede la salvación.” (p.73). De manera que el laberinto en sí mismo, encarna un aspecto tanto de vida como de muerte. Un viaje al mundo de los muertos que se tornará en vida eterna, por lo que “la dificultad del regreso se convierte en una característica del reino de los muertos” (p.74). Ideas adaptadas al misticismo medieval, que en cierta medida, refuerzan el arquetipo universal del descenso al inframundo, a los territorios de la muerte, presente en innumerables relatos míticos y literarios, ampliando de esta manera, las interpretaciones simbólicas de la imagen.

filosófico y hermenéutico, basado en una estructura metafórica nutrida de un bagaje mitológico y religioso que no se puede reducir, como bien lo hemos afirmado, a términos estrictamente lógicos o conceptuales. En este contexto del mito griego Teseo representa pues, la victoria del *logos* en cuanto a pensamiento dialéctico, frente al *pathos*, el sentir desenfrenado que roza con la irracionalidad, bien representado en la imagen del Minotauro. Esquema mitológico, antropológico y metafórico que permite un análisis amplio de la génesis y desarrollo del pensamiento occidental.

Del mismo modo, cabe señalar que Umberto Eco en su ensayo *La línea y el laberinto* (1987) retoma el mito clásico para hacer énfasis en la imagen del hilo de Ariadna como *forma* y *principio* de la lógica del mismo, “metáfora de la complejidad” en cuyo centro se encuentra el Minotauro para hacer menos monótona la aventura. Lectura de la imagen que se complementa no sólo con la clasificación de una tipología de los laberintos<sup>42</sup>, sino también, con el interés de explorar dos modos de pensamiento (*modus cogitandi latino* y *modus cogitandi hermético-renacentista*) que bien han representado momentos relevantes en la caracterización del pensamiento occidental.

Siguiendo al filósofo italiano, el primero, se encuentra representado por la *línea*, aquella imagen que simboliza la diferenciación, el límite o la *frontera* presente entre las cosas. Modelo cultural y abstracto determinado desde la tradición grecolatina, y que se extiende con gran impulso hasta la escolástica medieval. El segundo, en cambio, se encuentra determinado a partir de la figura del dios Hermes, el dios de la mediación y la interpretación; en él, existe una interrelación, comunión o *metamorfosis* del sentido entre las ideas y las cosas. Modo de pensamiento que se deriva del *Corpus hermeticum*, descubierto en el Renacimiento y que instaure toda una tradición hermética y ocultista ya alejada del pensamiento escolástico. En este sentido, el laberinto hermético como bien lo expone Eco (1987), logra superar el valor simbólico del laberinto original de la mitología clásica:

---

<sup>42</sup> Laberinto clásico, laberinto manierista o arborescente y laberinto red o rizoma. El primero basado en la linealidad que define el recorrido univariante del hilo de Ariadna, asociado entonces al pensamiento lógico occidental. El segundo inspirado en el árbol binario, estructura compuesta de raíces o callejones sin salida; modelo de interrogación, tentativa y error. El último, basado en la red ferroviaria y el rizoma donde cada línea o calle puede conectar con otra haciendo de éste una estructura compleja e infinita. Esquema y modelo del laberinto hermético que se rige por la conexión, la heterogeneidad y la multiplicidad. (Eco, 1987).

El laberinto hermético no es el laberinto original de la mitología griega. El de Teseo no es un lugar donde uno se pierde: se entra de un lado y se sale del otro. Imposible equivocarse: si el laberinto clásico fuera desenrollado, nos hallaríamos ante un hilo único, el hilo de Ariadna. La leyenda del hilo de Ariadna es curiosa como si fuera necesario tener un hilo para orientarse en el laberinto clásico.

De manera que para el filósofo italiano, la realidad es una “totalidad metamórfica” compuesta por diversas partes interrelacionadas, “co-implicadas” expresa Andrés Ortiz-Osés. Laberinto *rizomático* que constituye una infinita red que se teje entre los seres y las cosas: “lugar de las conjeturas, de las apuestas, de los azares, de las reconstrucciones, de las inspecciones locales descriptibles, de las hipótesis globales que debe ser continuamente replanteadas, pues una estructura en rizoma cambia de forma constantemente.” (Eco, 1987). Idea que retoma en el prólogo de *El libro de los laberintos* de Paolo Santarcangeli (1997) al expresar que a estas alturas podemos afirmar que:

“Todo el pensamiento de la Razón, desde Grecia hasta la ciencia decimonónica, se propuso como pensamiento de una ley, de un orden que debía reducir la complejidad del laberinto. Mientras el laberinto lo evocaba la imaginación, el pensamiento de la Razón procuraba eliminarlo.” (p.16)

Situación que evidencia una vez más, la compleja dialéctica que se ha construido en torno al pensamiento lógico y el pensamiento otorgado por la imaginación, la cual encuentra en el laberinto una de sus imágenes más representativas, reflejo de nuestro modo de pensar y habitar el mundo.

En este orden de ideas, es importante reconocer además, que en el Siglo XX el relato clásico del laberinto cretense ha sido retomado y reinterpretado de una manera poética en el discurso de la literatura contemporánea, lo cual demuestra que el símbolo aún pervive en nuestra imaginación colectiva, adquiriendo otros matices e interpretaciones. Es el caso del cuento *La casa de Asterión* de Borges, publicado en el libro *El Aleph* (1949) donde el escritor indaga la condición ontológica del hombre moderno encerrado en su propio mundo a la espera de un redentor. En este sentido, nos encontramos con un Minotauro que habita el laberinto-mundo con cierta soledad y melancolía, alejándolo pues, de toda imagen alusiva al horror y la muerte:

Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? (...) (Borges, 1949).

Coincidentalmente, Julio Cortázar en el mismo año escribe *Los reyes*, un poema de estilo dramático centrado en el mito del Minotauro. Se trata de una particular reinterpretación del relato en la que sus personajes asumen ciertas actitudes completamente distantes a los esquemas simbólicos propuestos en el mito. Ariadna (sin d) por ejemplo, se encuentra enamorada del monstruo y bajo un sentimiento de culpa, ruega a su padre piedad por su pobre hermano. Comportamiento que pone en tela de juicio la soberanía del rey de Creta:

¡Cede lugar a mi secreto amor, no calcines sus plumas con tanta horrible duda! ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh hijo de Pasífae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus belfos rumores! El ovillo está inmóvil. ¡Oh azar! (Cortázar, 1949).

Minos aterrorizado anhela no sólo la muerte de su hijo, sino también la de Teseo. Teseo anhela la gloria y el reconocimiento, su amor por Ariana es sólo parte de un plan mezquino y arrogante. Finalmente el Minotauro, conocedor del secreto y la actitud de Ariana cede ante la violencia de su verdugo, erigiéndose de esta manera en un símbolo que armoniza desde una visión ética y estética, las inmensas posibilidades del mal. Se trata pues de un texto que a pesar de trasgredir en parte la originalidad del relato inicial -estética que caracterizó fuertemente la obra del argentino- nuevamente aporta a la historicidad y semántica del símbolo. Expresión de un nuevo sentido, en el que el mal, lo execrable o monstruoso se revela ineludible ante la propia condición humana.

De igual modo sobresale el texto *Minotaurus* del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt (1985) referenciado por Corrado Bologna (2006), relato asociado a una hermenéutica de la musicalidad y la danza presente en la construcción clásica del mito. El Minotauro, según el italiano, asediado por su propia imagen multiplicada en los espejos del laberinto, aprende a reconocerse, a no temerle a la muerte, a no seguir esperando la presencia del “otro” Minotauro, pues sabe que sólo él ha sido aislado y castigado. Es un ser solitario y melancólico -similar al Asterión borgiano- que finalmente espera que “un esquema de orden vuelva a dar luz y a reducir a sentido el ejambre de imágenes caóticas en que está fragmentada su misteriosa figura” (Bologna, 2006, p.42). Ahora irónicamente, el monstruo sueña que es un hombre, el hilo de

Ariadna, “Señora del laberinto” lo conduce con pasos de danza a su propia muerte, un camino de luz y salvación.<sup>43</sup>

Con lo anterior y siguiendo las propuestas teóricas de nuestros autores, queda demostrado que toda actualización medieval, moderna e incluso contemporánea del relato mitológico, hermenéuticamente enriquece el valor simbólico del mitologema inicial. Símbolo que devela densos arquetipos profundamente adheridos al desarrollo del pensamiento humano.

### 3.3 Otras re-actualizaciones de la imagen simbólica

Después de las manifestaciones religiosas del símbolo del laberinto en la Edad Media, es importante reconocer que la imagen adquirió, especialmente en Europa, otros usos y sentidos que ampliaron su *remanencia simbólica*; aunque, y siguiendo el análisis kerényiano del símbolo, de una manera más desacralizada. Los famosos laberintos de piedra construidos en Inglaterra, Francia, Islandia, Noruega, Alemania, etc., representan lo que el teórico húngaro denomina la “muerte” o decadencia del mismo, en cuanto a la conservación de su sentido mítico original o pérdida del “tiempo sagrado”; no sin antes mostrarse de acuerdo con la existencia de ciertas prácticas asociadas al *juego* y la *danza* en construcciones laberínticas de algunos pueblos suecos, que simbólicamente pueden llegar a revivir la época del ritual. Juegos comúnmente conocidos como “Baile de las doncellas” en los que un grupo de jóvenes ingresa al laberinto hasta dar con el centro donde se encuentra una joven escondida.

Antropológicamente se han asociado dichas prácticas a las celebraciones conmemorativas del renacimiento y la fertilidad de la tierra realizadas en las festividades primaverales de Pascua; así lo atestigua Luca Mariange (s.f) -probablemente centrado en los estudios de Santarcangeli y Kerényi- una pintura mural del siglo XV existente en la iglesia de Sibbos (Finlandia) en la cual

---

<sup>43</sup> Es menester recordar que no se trata sólo de una imagen presente en el discurso de la literatura. En este caso sobresale también la obra de Pablo Picasso un artista que explora las posibilidades simbólicas del toro en un contexto cultural donde la tauromaquia es un símbolo de identidad nacional. Análisis que desarrolla Paolo Santarcangeli (1997, pp. 329-330) al anotar que el referente clásico no sólo personifica los ciegos instintos y las fuerzas oscuras que anidan en el alma humana, sino también, la imagen del hombre que habita en el animal, y sufre por querer salir de su encierro, de su esencia animal. Representaciones variadas que exploran las posibilidades simbólicas del mito original, proponiendo una lectura heroica de Asterión, más allá de su connotación monstruosa.

se apreciaba un laberinto con una figura de mujer en el centro. De modo que el motivo del rescate de la mujer encerrada en el centro de una construcción laberíntica guardó una estrecha relación con el sentido profundo de algunas prácticas ancestrales. Sobre ello Ibáñez (2010) expresa: “En realidad los jóvenes rescataban a la primavera, a Perséfone, pues dadas las condiciones climáticas de estas tierras, resulta natural que se realizasen todo tipo de ritos propiciatorios de la fertilidad, a fin de propiciar buenas cosechas en los campos.” (p.170), interpretación que también contribuye al análisis del símbolo del laberinto, nuevamente ligada a relatos antiguos.

Es sabido que la figura del laberinto adquirió otros usos extendidos en diferentes culturas separadas por las coordenadas de tiempo y espacio. Sus innumerables representaciones -paganas o no- lo han relacionado también con un simbolismo esotérico manifestado en complejos diseños y talismanes mágicos para la protección de un centro sagrado (la casa, la fortaleza, la ciudad o la tumba). Mecanismo de defensa de la integridad interior contra el adversario o espíritus malévolos. Igualmente como “herramienta de elevación espiritual”, siguiendo a Chevalier (1988) que en ciertas culturas ascético-místicas permite al adepto un verdadero proceso de autoconocimiento y control de sus emociones:

Cuanto más difícil es el viaje, cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos, más se transforma el adepto, y en el curso de esta iniciación itinerante adquiere un nuevo yo (...) marca la victoria de lo espiritual sobre lo material y al mismo tiempo, de lo eterno sobre lo perecedero, la inteligencia sobre el instinto, el saber sobre la violencia ciega etc. (p.622).

De manera que el ejemplo más preciso de esta última variación se encuentra en los *mandalas* orientales, imágenes arquetípicas del laberinto asociadas al ritual de iniciación. En ellas, el iniciado o elegido posee el permiso y la orientación de ingresar al diagrama, de recorrer los diversos niveles que sustenta la figura, símbolo del *panteón tántrico*, y llegar al lugar de su ser más profundo. Figura que en palabras de Mircea Eliade (1983, p.92) puede homologarse a la iniciación por penetración en un laberinto hasta encontrar el propio centro o revelación del gran secreto; además de proteger al neofito de toda fuerza nociva externa.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Durand atendiendo a su clasificación del régimen de las imágenes y basado en los planteamientos de Eliade, se refiere al símbolo del mandala como centro de intimidad, cargado de un profundo sentido femenino, como bien lo representan los arquetipos de la casa, la gruta o el vientre: “Esta figura está unida a todo un simbolismo floral, laberíntico, y al simbolismo de la casa. Sirve de ‘receptáculo’ a los dioses, es ‘palacio de los dioses’. Se asimila al Paraíso, en cuyo centro se asienta el Dios supremo.” (Durand, 1981, p.235).



De igual modo, Jung lo concibe como figura circular o rectangular, representación de lo infinito y perecedero, el hombre y el universo. Elemento terapéutico que condensa la verdadera adquisición del *sí mismo*, facilitando la conciliación del ser interior, cuya contemplación, afirma Jung (1979) “aporta a la paz interior, la sensación de que la vida ha vuelto a encontrar su significado y orden” (p.213).

Imágenes simbólicas que el autor no sólo adjudica a la tradición mística oriental, sino también, a ciertas representaciones antiguas cuyo principio es el círculo, la iconografía abstracta cristiana, la tradición alquímica, la arquitectura antigua o moderna, además de la pintura donde es posible identificar numerosos ejemplos.

Por otra parte, se reconoce que durante el Manierismo y el Barroco el laberinto acentuó una fuerza expresiva en cuanto a su sentido lúdico y decorativo basado en la imagen de lo difícil o complejo. Su acercamiento ahora se da desde el puro goce del espíritu atraído por cuestiones abstractas. Al respecto afirma Santarcangeli (1997) “Lo que atraía a los manieristas hacia el arte combinatorio era probablemente la forma laberíntica, la posibilidad de calcular lo aparentemente incalculable, la sensación de ver un mundo combinado como un gran laberinto de conceptos abstractos.” (p.253).

Innumerables trazados laberínticos (cuadrados, circulares, rectangulares, hexagonales, etc.) fueron diseñados en jardines, parques y palacios para divertimento de sus habitantes, desprovistos pues de todo carácter sagrado. Esto ahondó en el arte -inspirado en el artificio y la complejidad- la proliferación de creaciones laberínticas bajo la visión de la incertidumbre y el tormento del hombre que habita un mundo de falsas apariencias.

Cabe destacar que de manera particular, la forma laberíntica atrajo a los artistas de dichas épocas quienes exploraron intensamente sus múltiples posibilidades combinatorias (gráficas, alfabéticas, numéricas y en algunos casos, musicales). Concepción también de un mundo complejo y combinado como un gran laberinto de conceptos indeterminados. Sobre ello Santarcángeli (1997, p.252) expresa que cientos de juegos y pasatiempos de letras anagramáticos, lipogramáticos o pangramáticos eran publicados y reproducidos en libros, grabados y pinturas, traduciendo de esta manera sus propios juegos especulativos en acertijos y simbologías complejas.

Con todo lo anterior, la imagen del laberinto se extiende hasta nuestros días, es pues una figura caracterizada por tener un orden secreto y una simbología oculta, reelaborada con diversos matices metafóricos, alegóricos o figurados, desde su origen arcaico y mitológico. Coincidimos con la visión de Castoriadis de ver en el ámbito contemporáneo una nueva manifestación del laberinto -imagen transformada en metáfora del mundo-, previsto de ingenio y ambigüedad como se concibió en su contexto mítico, pero rizomático, imprevisible, e infinito como lo definió Umberto Eco.

Símbolo además, de toda concepción existencial y moderna basada en re-presentar las diversas contradicciones del alma humana, bien reelaboradas en el discurso de la literatura. Continuamente nos encontramos con personajes complejos, motivados o impedidos, por diversos factores sociales, culturales, políticos, morales, etc., siempre obligados a enfrentar una búsqueda espiritual, de identidad, de equilibrio emocional.<sup>45</sup> Sus vidas trazan recorridos urbanos y metafísicos en los complejos meandros de un laberinto urdido de lugares, sueños, emociones, suposiciones, miedos, etc. Experiencias que evidentemente condicionan la voluntad del individuo, merced de sus propios itinerarios.<sup>46</sup>

De este modo se comprueba una vez más que el laberinto como experiencia física o metafísica del hombre moderno -conservando el principio de complejidad e ininteligibilidad del diseño clásico-, es y seguirá siendo la figura más elaborada para representar nuestro propio mundo. Imagen de reflexión y búsqueda (física, estética, lúdica o espiritual) aún presente en el discurso de la literatura contemporánea. En él, “ser” y “moverse” como lo expresa Bologna (2006), se constituye antes que nada, en una condición de existencia y por qué no, en un proyecto de supervivencia.

---

<sup>45</sup> Probablemente en la obra de Germán Espinosa, Braulio Cendales es el personaje que mejor representa dicha búsqueda, pues su pensamiento le permite habitar dos tipos de laberintos, uno que él mismo denomina físico y otro mucho más complejo, metafísico. Ideas que se desarrollarán con mayor precisión en el siguiente apartado.

<sup>46</sup> Al respecto, Rubino (1994) basado en la concepción jungiana de una mitología personal unida a una urdimbre mitológica de todos los tiempos y culturas, afirma que el hombre moderno se halla arrojado a un mundo de incertidumbre, tribulaciones e inseguridad ontológica, en una época de decadencia espiritual de la humanidad. En este sentido, el argentino reconoce que el hombre moderno carece de una mitología raigal y efectiva, que le brinde un sólido suelo, un fundamento de vida y una genuina y auténtica cosmovisión.

### 3.4 Laberinto y literatura

Con todo lo anterior se ha logrado demostrar que las múltiples representaciones materiales del laberinto a lo largo de la historia de la humanidad, han permitido ahondar en la resemantización de la imagen como símbolo universal difícilmente explicable en la totalidad de sus sentidos. Imagen simbólica bien caracterizada por figurar las diversas formas de acercamiento del hombre a su vasto universo social y cultural.

En el campo de la literatura universal, aparte del mito clásico ya referenciado, el laberinto ha sido retomado como metáfora para una infinidad casi inabarcable de obras que textualmente o no -desde sus títulos o contenidos- remiten a determinados valores simbólicos (el viaje impedido, la búsqueda física o metafísica, el extravío, el juego, la danza, nuevos emplazamientos, etc.), ampliamente difundidos en diversos contextos y épocas sociales. Son pues estas repeticiones o redundancias, según Gilbert Durand, las que han hecho de la imagen del laberinto un símbolo vivo en constante movimiento.

En dichas obras abundan las manifestaciones del laberinto como imagen estructural, no sólo desde la distribución de los contenidos -que en algunos casos suele ser compleja, artificiosa y cargada de ingenio- sino también, desde sus mensajes o propósitos significativos, pues sus personajes y situaciones remiten a las más diversas complejidades del hombre a la hora de habitar una realidad o mundo que lo condiciona y determina, cualquiera que sea el momento social o cultural que en el texto se recrea. De este modo, debido a la infinidad de obras literarias que soportan una lectura hermenéutica asociada a la imagen del laberinto, sólo nos remitiremos, para efectos del presente trabajo, a unos cuantos títulos, algunos de ellos referenciados por Kapschutschenko (1983) y Sarrochi (1998), que a nuestro parecer, ejemplifican lo que hasta este momento hemos tratado de demostrar.

Grandes obras escritas en verso o en prosa apropiaron ciertos valores expresivos del símbolo laberíntico, se destacan *La Eneida* de Virgilio (Siglo I A.C), *La divina comedia* de Dante Alighieri (Siglo XIV D.C) y el poema alegórico *Laberinto de la Fortuna* del poeta español Juan de Mena (Siglo XV D.C), al retomar el arquetipo del viaje y el recorrido tortuoso por diversos lugares desconocidos, de manera especial, a través de las complejidades del averno; o en el caso del español, del *Palacio de la Fortuna*, representación simbólica del mundo. En las

dos primeras obras se estructura el motivo de la peregrinación impedida, que presenta a cada héroe un camino compuesto de mortificaciones y dificultades, conduciéndolos a los complejos territorios de la muerte; una muerte que simbólicamente, como lo menciona Kéryni y Santarcangeli, se transformará en vida, amor y espiritualidad. Arquetipos también presentes en aquellas obras literarias de la Alta Edad Media que retrataron las aventuras de caballeros andantes, héroes ejemplares que enfrentan con aceptación e ingenio los diversos engaños presentes en sus vidas. Al respecto Santarcangeli (1997) expresa:

Ahora bien, toda la literatura medieval, y más la de contenido primordialmente ‘mundano’, está llena de alegorías en las que comparecen laberintos, caminos plagados de engaños, castillos encantados, y, en ellos, largas series de salas dentro de las cuales es fácil extraviarse y en las que habitan extraños personajes y figuras emblemáticas ya alegóricas, ya faustas, ya infaustas, ya delicadísimas, ya espantosas. (p.227).

Según el teórico italiano, los textos más representativos se encuentran en cada una de las obras que recrean las diferentes aventuras de los caballeros de la mesa redonda, la búsqueda del Santo Grial y el castillo fabuloso que custodia la copa sagrada; además de la poesía alegórica más popular presente en el texto *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, donde se toma como referente la temática del sueño.

Después del Medioevo, periodo en el cual la imagen del laberinto tuvo un gran valor simbólico y religioso, como bien se mencionó en apartados anteriores, su uso extendido y cultural evidencia una pérdida de sentido profundo o sacralidad; éste comienza a relacionarse directamente con el divertimento, el amor, y en ciertos casos, el erotismo, evidente en el diseño de los famosos “laberintos de amor” que empezaron a decorar los grandes palacios renacentistas, “espacios perfectos para fiestas, amor y cortejo” (Ibáñez, 2010, p.114). Posiblemente Boccaccio en el año 1354 retoma este sentido y escribe su obra *El Corbacho o Laberinto de amor*, texto que ejemplifica una visión del laberinto no sólo desde la imagen del sueño y el desplazamiento, sino también, como enredo amoroso, alejado ya de toda concepción medieval o religiosa.

En el año 1631 el religioso y pedagogo checo Juan Amós Comenio escribe la obra autobiográfica *Laberinto del mundo y Paraíso del corazón*, texto que reflexiona sobre la trivialidad y artificiosidad de las pretensiones humanas que habitan el laberinto-mundo, un mundo imperfecto en el cual las cosas carecen de verdadero sentido. Hemos decidido referenciarlo por tratarse de una lectura particular de la imagen simbólica del laberinto que

incuestionablemente, aún cercana a una intención didáctica o religiosa de la literatura, demuestra una concepción crítica del mundo, que en cierta medida, va a ser retomada en la literatura posterior.

Así mismo, es importante recordar con Santarcangeli (1997) e Ibáñez (2010) que durante el periodo del Manierismo y Barroco se encuentran innumerables composiciones poéticas (visuales o figurativas) conocidas como *laberintos*. Se trata de juegos métricos o poéticos compuestos de jeroglíficos, acrósticos, caligramas, logogramas, etc., cuyas combinaciones numéricas, anagramáticas o lipogramáticas, en algunos casos de difícil reproducción, suelen retomar el sentido lúdico y matemático de la imagen para hacer partícipe al lector de los enigmas que encierra la lectura laberíntica.

Sin embargo, el ingenio de los artistas del Manierismo y Barroco iba más allá. Ibáñez (2010) referencia en su obra -basado en el texto *Arte poética española* de Juan Díaz Reginfo (1592)- otros tipos de poesía mucho más compleja, las cuales no sólo mezclaban letras con textos codificados en números; sino también, poesías que debían ser leídas a modo del juego de ajedrez<sup>47</sup>, cuyas combinaciones de estrofas encasilladas, siguiendo los movimientos propios del juego, eran casi infinitas. Periodo histórico y cultural que adaptó artísticamente la imagen del laberinto, tanto en sus construcciones y jardines, como en su literatura, de manera especial, en su poesía, aunque ello implicara en la mayoría de los casos una preocupación más por la forma, que por el mismo contenido profundo y simbólico del texto.<sup>48</sup>

Probablemente la obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) y (1615), de manera explícita o no, se encuentra asociada a los valores simbólicos de la imagen del laberinto. Novela moderna y polifónica que retoma del símbolo los motivos del viaje y la búsqueda impedida. Su historia, al igual que las reinterpretaciones de mundo originadas desde el

---

<sup>47</sup> Imagen que amplía el sentido simbólico del laberinto, también empleada en el contexto de la literatura contemporánea por Borges y Cortázar como metáfora de la vida y el mundo con sus múltiples posibilidades y variaciones.

<sup>48</sup> En el contexto del Barroco Hispanoamericano sobresale Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), heredera de esta corriente artística. Además, escribe una obra dramática titulada *Amor es más laberinto* (1689) en la cual hay una referencia directa al relato clásico que involucra la apasionada lucha entre Ariadna y Fedra por el amor de Teseo.

delirio y la imaginación de su personaje, ha permitido un sinnúmero de lecturas que bien, advierten la presencia de un laberinto universal y barroco.<sup>49</sup>

De igual modo, sobresalen los autos sacramentales *El laberinto de Creta* (1638) de Tirso de Molina, y *El laberinto del mundo* (1677) de Pedro Calderón de la Barca, obras que recrean desde una visión teológica la función mítica y liberadora del héroe clásico, bajo una preceptiva estética de la época, que llegó a asumir una alta idea simbólica de los relatos míticos de la tradición grecorromana. En este sentido, Creta lugar del rey Minos, se encuentra corrompida por el caos, el vicio y el pecado, sólo a Teseo, ser dotado de virtud -alegoría de Cristo redentor-, le corresponde restablecer el orden y la armonía, aludiendo de esta manera, a la salvación del mundo y los hombres.

No obstante, la literatura de los siglos posteriores, de manera especial, a partir del Romanticismo, ha reforzado el símbolo del laberinto desde el motivo del encierro. Diversas situaciones remiten a la imagen del hombre prisionero, al hombre no sólo sometido a un espacio que limita su aparente libertad, sino también, al hombre encerrado en una “prisión corpórea”, como bien lo define Sarrochi (1998), espacio subjetivo que limita la búsqueda de su propia trascendencia. Este laberinto que podríamos definir como visceral y psicológico, bien se encuentra representado en la novela *Las penas del joven Werther* (1774) de Goethe, obra precursora del Romanticismo alemán y europeo. Esto sin desconocer además, con el investigador chileno la posibilidad de encontrar en ciertas obras del *Naturalismo* y *Realismo*, una correspondencia con el valor simbólico del laberinto en cuanto al determinismo de la sociedad, la naturaleza y la cultura; basta recordar entonces, las obras más importantes de Balzac, Zola, Flaubert, Stendhal, Dostoievski, etc.

Por otra parte, quizá como producto del influjo de la modernidad cuyos cambios repercutieron en una serie de autores y movimientos artísticos, el laberinto nuevamente encuentra en el siglo XX una revalorización como símbolo. En este caso, la obra de Kafka como

---

<sup>49</sup> En este sentido es oportuno mencionar con Ibáñez (2010, p.104) que Cervantes en su comedia titulada *Laberinto de amor* (1615) abandona la idea del laberinto relacionado con el amor desdichado, enredo sentimental o dificultades del amor -temática que se popularizó desde finales del Renacimiento como bien lo hemos mencionado- para ahondar en este caso, sobre los posibles entrecruzamientos de amores no correspondidos, equívocos y amantes prisioneros de sus sentimientos. Texto que bien representa la comedia de capa y espada, subgénero ampliamente desarrollado en el teatro español del siglo XVII.

también lo señala Sarrochi (1998), se constituye en un referente simbólico que recrea la realidad hostil del hombre moderno prisionero de un mundo laberíntico, insólito y angustioso que condiciona y sobrepasa todas sus posibilidades físicas y espirituales. Situación que encuentra un eco significativo en las obras de autores posteriores como Camus, Sartre, Hermann Hesse, entre otros. Autores que ubican a sus personajes en situaciones límites y complejas, siempre recorridas o vividas desde los cuestionamientos del ser:

En muchas de estas novelas la estructura también se torna laberíntica en cuanto son estructuras circulares y las problemáticas tratadas en la obra no se superan, por cuanto no son conflictos o intrigas que tienen desenlaces sino situaciones existenciales que son límites y por lo tanto, aprisionan al hombre en la angustia metafísica, en esa sensación de estrechez, de agobio, de pérdida en el mundo. Sarrochi (1998).

Sin duda, a nivel hispanoamericano, gran parte de la obra narrativa de Jorge Luís Borges se establece en el referente más importante del manejo estético y simbólico de la imagen arquetípica del laberinto. Su semantividad se complementa con la presencia de otras imágenes igualmente simbólicas -el espejo, la biblioteca<sup>50</sup>, el juego y el azar, el lenguaje, el sueño y el tiempo-. Todas ellas como pretextos para incursionar en diferentes temas relacionados con la historia, la filosofía, la religión y la literatura. Diferentes relatos del escritor argentino han permitido amplias lecturas del símbolo laberíntico como imagen que tematiza o estructura significativamente su obra literaria. *La biblioteca de Babel*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *El milagro secreto*, *El inmortal*, *Las ruinas circulares*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *Abenjacán el bojarí muerto en su laberinto*, *Los dos reyes y el laberinto*, etc., son textos que han interiorizado el gusto estético por el símbolo y el hermetismo que bien caracterizó notablemente la obra del escritor argentino.

De esta manera, lo laberíntico en el discurso borgiano llega a concebirse desde diferentes percepciones: el mundo como sistema complejo e inacabado, compuesto por infinitas estructuras naturales o artificiales que aprisionan o hacen perder al individuo, conservando de esta manera, el sentido propio del laberinto como diseño arquitectónico; el vasto universo del conocimiento y la cultura que carece de una fórmula precisa para su entendimiento o apropiación; el tiempo

---

<sup>50</sup> Imagen que se retoma simbólicamente en la novela *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco (1980), texto en el que se presenta la biblioteca como un territorio laberíntico, centro escondido de un saber oculto.

como metáfora del destino humano que determina sus posibles elecciones en el mundo-laberinto; además de la presencia estética de una compleja simetría que caracteriza la estructura de sus relatos, etc. Elementos que prefiguran en un nivel altamente alegórico, las complejas circunstancias físicas y psicológicas, espaciales y temporales del hombre inmerso en un infinito mundo de incertidumbres y coincidencias.

De modo que la totalidad de su obra se funda estética y ontológicamente en la imagen del laberinto. Recorrerlo a través del ejercicio de la lectura, es transitar por las complejas galerías trazadas en líneas del discurso, donde se re-escribe o re-inventa infatigablemente el universo. En este contexto lo monstruoso es símbolo del caos, la fantasía, el misterio y el azar con sus múltiples posibilidades combinatorias. Construcciones verbales y laberínticas que tejen y destejen en un aparente orden, un gran secreto. Su clave para un posible entendimiento radica finalmente, como bien lo expresa el escritor argentino en su texto *El hilo de la fábula* (1984), en el hermoso deber de la imaginación: Imaginar que hay un laberinto y un hilo, aunque definitivamente, nunca el hombre dé con él.

Julio Cortázar es un autor que de igual manera apropia el símbolo del laberinto en la creación de su universo literario. Ya lo evidenciábamos en su poema dramático *Los reyes* (1949) donde el escritor reinventa los contenidos propios de la versión oficial del mito. Es también, imagen estructural en dos de sus novelas más representativas: *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963). De modo que es posible afirmar que en su obra, el laberinto se asocia no sólo con la organización intencionada de los contenidos del relato, que exigen una participación activa de sus lectores; sino también, con los motivos de la búsqueda física o metafísica, el juego como ceremonia, la imagen dual del perseguidor-perseguido, y el absurdo como posibilidad de trascendencia. Laberinto literario y simbólico que significativamente desdibuja los límites presentes entre la realidad y la fantasía.

Por último, cabe referenciar con Sarrochi (1998) que la temática del hombre solo, recluido en la inmensidad de un laberinto, también ha sido vinculada a la temática de las dictaduras. En esta medida, y bien como lo plantea el chileno, sobresalen obras como: *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Yo*



*el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, etc.<sup>51</sup>

Sin duda, quedarán por mencionar muchos más títulos de obras antiguas, modernas y contemporáneas escritas y traducidas a diferentes idiomas, que merecen un espacio en esta corta exposición; obras que bien retoman sentidos metafóricos o alegóricos que redundarán en la pregnancia simbólica de la imagen del laberinto. Los ejemplos antes mencionados, son más que una muestra de realidades y referentes significativos, planteados a partir de la reactualización de una imagen que circula con amplitud en las líneas de muchos autores literarios, proyectando de esta manera, la imagen inagotable de un símbolo que ha acompañado a la humanidad casi desde sus propios orígenes.

### 3.5 Fin del recorrido

En el discurso de la literatura, la imagen simbólica del laberinto también se concibe desde la construcción misma de la obra literaria. El autor es un demiurgo que crea mundo y se reinventa a través de él. Este nuevo universo esconde un secreto, un mensaje oculto que sólo es posible descifrarlo en hilos de luz otorgados por el ejercicio de la lectura. Compartimos de este modo, la opinión de Kapschutschenko (1983) cuando la investigadora desde una postura hermenéutica, afirma que el laberinto de un texto literario ofrece una escritura secreta, arquitectónica, tendiente a despistar, a disimular el secreto por un desorden aparente, el cual no sólo es recorrido por el personaje, sino también, por un lector instado a descifrar cada uno de sus enigmas.

Idea que dentro del ámbito de la literatura moderna, y aun contemporánea, se ha asociado con la compleja experiencia de extrañamiento que viven los personajes literarios, de estar perdidos en la ciudad, espacio inabarcable e inaprensible, testigo de sus complejos itinerarios o recorridos. En este contexto valoramos la re-lectura que del mito clásico hace el argentino Vicente Rubino (1994) al referirse al mítico laberinto de Creta, como pre-figuración del *kafkiano*

---

<sup>51</sup> En este mismo contexto latinoamericano es importante citar el estudio de Ludmila Kapschutschenko (1983), quien hace un análisis del símbolo en las obras de cuatro autores contemporáneos (Borges, Carpentier, Cortázar y Carlos Fuentes). Obras en las que la soledad, las utopías, los extraviós, las persecuciones, etc., complementan simbólicamente la imagen del laberinto en la narrativa hispanoamericana.

mundo actual, el mito colectivo de nuestro tiempo que esconde secretamente la perversión de Minos y Pasífae; pues para el autor, en el laberinto de Creta se halla contenida realmente la esencia histórica y psicológica del mundo actual. Un complejo mundo de inseguridad, perplejidad, angustia y desesperación, que a diferencia del laberinto cretense, es casi imposible escapar.

En este orden de ideas y basados en los planteamientos de nuestros autores, podemos reafirmar que el laberinto clásico -del cual se ha originado toda carga simbólica- es un laberinto que seguirá connotando un sinnúmero de valores significativos que tienden a amplificar su contenido primordial. Así, como construcción de un mundo que esconde o protege en su centro el gran secreto, será siempre delimitado con el hilo de Ariadna, ovillo infinito que cada quien devana en el tejido de su propio destino; reflejo del espíritu universal de la humanidad y su constante anhelo de alcanzar lo absoluto. De manera que en sus posibilidades infinitas de reactualización o reinterpretación, propias de su amplio trayecto antropológico, radicará su complejidad como símbolo.

## Capítulo IV

### Interpretaciones Simbólicas del Laberinto en torno a la Novela la Balada del Pajarillo de Germán Espinosa

#### 4.1 Ingreso al laberinto

“No hay tal que no seamos capaces sino de cierta medida de infelicidad; cuando la adversidad se abate sobre un hombre, siempre puede existir un grado mayor de desdicha.” Braulio Cendales.

El hombre es ante todo un ser inacabado, contingente y limitado. Sus búsquedas de un centro que le otorgue felicidad y plenitud, parten siempre de la carencia, la nostalgia y la necesidad ya sea espiritual, afectiva o material. Búsqueda de comunión con “el otro” o “lo otro”, que en palabras de Octavio Paz (1998) se expresa en “separación, ruptura, desamparo y caída en un ámbito hostil o extraño” (p.82). De modo que su vida se debate siempre entre el tedio y el deseo, la libertad y el deber, la elección y el azar, etc. Situaciones que a nivel individual podrían transmutarse en conocimiento, placidez y seguridad, no siempre exentas de hallazgos e inevitables desilusiones.

Numerosos personajes de la literatura -especialmente de la literatura moderna-, han representado dichas complejidades en incontables relatos, pensemos por ejemplo en Gregorio Samsa, Mersault, Juan Pablo Castel, José Cemi, Horacio Oliveira, etc., individuos que además de habitar espacios confusos e inabarcables, enfrentan una serie de cuestionamientos que poco a poco configuran una visión laberíntica y caótica de su propio universo. En ellos, bien lo evidenciábamos con las lecturas que del símbolo realiza Rubino (1994) y Sarrochi (1998), el laberinto se impone como su mundo, su prisión esencial. Emplazamiento cuyo propósito e itinerario figura una trayectoria que bien podríamos denominar *física o metafísica*, la búsqueda de algo o de alguien que proporcione su verdadero sentido.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Estéticamente la literatura contemporánea ha explorado en gran parte de sus personajes dos tipos de recorridos. *Recorridos físicos*, casi siempre situados en complejos ambientes citadinos, donde el individuo se ve obligado a transitar por la ciudad, cuya experiencia subjetiva y narrativa va haciendo de ella su propia radiografía; y *recorridos metafísicos*, si se tiene en cuenta a su vez, cada una de las cuestiones morales, filosóficas y existenciales que se plantean los personajes en sus búsquedas de trascendencia. En este sentido, coincidimos con Kapschutschenko (1983) cuando la autora se refiere a un laberinto horizontal basado en la vida cotidiana o cronológica del individuo, y un laberinto de recorrido vertical que tiene en cuenta la vida interior, profunda e intrahistórica del mismo.

Braulio Cendales el personaje central de la novela *La balada del pajarillo* (2000), fácilmente ilustra el recorrido laberíntico, un recorrido cuya descripción paulatina, evidente en la escritura de cada uno de sus manuscritos, nos ha de demostrar cómo su exitosa vida material e intelectual comienza a verse ultrajada en medio de una serie de vergonzosas y dolorosas situaciones que lo acercan a su propio descenso infernal, la exploración del lado más oscuro de su ser; aun cuando en su imaginación, las circunstancias deplorables que empiezan a acabar con su existencia, sean también producto del azar.<sup>53</sup>

Sus días transcurrían entre exposiciones, cafés, bibliotecas, museos, tertulias, etc., todos ellos, espacios en los que la racionalidad y la pasión por el conocimiento determinaban sus formas de actuar y pensar. Evidentemente, esto permitiría una distinción particular del personaje como héroe literario. *Héroe solar*, arquetipo del régimen diurno, si nos remitimos a la clasificación de la imagen propuesta por Durand. Sin embargo, es importante reconocer que su recorrido en orden descendente, detallado a través de un exhaustivo ejercicio de la memoria, permite no sólo a nivel estético la continuidad del relato, sino también, a nivel interpretativo, la apreciación de su indudable ingreso al régimen de lo nocturno:

Erré como un fantasma en condena por este laberinto lleno de habitaciones vacías, repasando una y otra vez, en forma obsesiva, ese otro laberinto de acontecimientos que me separaron para siempre de la amada proximidad, y hasta de la agobiante lejanía, de Mabel Auselou. (Pág.17).

Desde el inicio de la novela se percibe la presencia de dos tipos de laberintos que recorre Braulio Cendales. Un laberinto físico proporcionado por el espacio de la casa, aunque de manera posterior, se traslada simbólicamente al de la ciudad y demás espacios habitados por el personaje; y otro metafísico o existencial determinado por el conjunto de experiencias vividas, agolpadas en los límites que demarca el recuerdo y la escritura. Sin desconocer además, el referente primordial que permite la reconstrucción de dicho laberinto, *Mabel Auselou*, presencia femenina que se constituye en el centro de su búsqueda, la fuente inagotable de su posible felicidad:

---

<sup>53</sup> Desde la subjetividad del personaje, la fuerza del destino ha configurado una serie de desgracias que lo conducen inevitablemente a su propia perdición. Aspecto que en cierta medida, se relaciona con la literatura borgiana en la que algunos personajes se dejan llevar por las fuerzas oscilantes del destino; sólo unos pocos, como bien lo argumenta Sarrochi (1998), se afanan por obtener una sistematización del universo, ellos son los intelectuales; de allí entonces que el azar e intelectualismo, en algunos casos, se torne en locura. Variaciones simbólicas de la imagen del laberinto, también perceptibles en la novela del escritor cartagenero.

Casi no quiero creer que fuera yo el ser entontecido que anoche trastabillaba por pasadizos y habitaciones de esta casa. El hombre que, en cosa de cuatro o cinco horas, logró revivir en su imaginación todos los cientos de millares de iluminaciones, de sombras, de mohines o de explosiones de júbilo o de contrariedad que eran posibles en el rostro de esa mujer que consigo parecía haberse llevado a la tumba toda razón mía de sobrevivencia. (p.18).

Sin duda, y siguiendo parte de la interpretación que hace de la novela el crítico colombiano Cristo Rafael Figueroa (2005), su descenso simbólicamente parte del momento en el cual visita la casa de Eliseo Verano con el fin de restaurar una obra colonial del siglo XVIII:

Nos internamos por un zaguán mal iluminado y poblado por agrios olores que irritaban las fosas nasales (...) Al atravesarlo, una frescura misteriosa pareció vigorizarnos, golpeándonos los rostros tensos. Traspuesta aquella extensión, una escalerilla muy angosta, totalmente en tinieblas, conducía a la planta superior. Tanteamos la oscuridad con miedo de tropezar. Se percibía un insistente olor a orina de can. María Angélica iba delante de mí, apoyándose con ambas manos en los muros húmedos. El tope de los peldaños nos depositó en una especie de salón, apenas iluminado por una débil bombilla sin lámpara. El único mueble era un sofá con mezquinos remiendos en su tapicería. Ni siquiera se presentía manifestación alguna de la presencia humana (...). (p.39).

Este pasaje instauro en la obra el descenso físico del personaje, su ingreso al laberinto oscuro, al infierno en el cual se convertirá su vida. Es allí donde firma el compromiso de discreción, el pacto de restauración con el propietario de la obra *La virgen del Amparo*, la pintura que inevitablemente desencadenará el complejo mundo imaginativo de Braulio Cendales.

A nivel simbólico y antropológico, Karl Kerényi (2006) -al igual que Eliade o Campbell- afirma que “la búsqueda es sobre todo misterio que hay que afrontar en sentido iniciático” (p.15), probablemente, en la novela esta búsqueda se encuentra representada en cada una de las acciones que emprende el personaje, de manera especial, el momento en el cual ingresa al mundo oscuro y deprimente de Eliseo Verano donde se encontraba la enigmática pintura. En este sentido, coincidimos con la lectura que hace Figueroa (2005), quien basado en los planteamientos de Reis y Josep Flericgla, afirma que los manuscritos de Braulio Cendales “pueden leerse a la manera de un *rito de iniciación o viaje iniciático*” (p.334). De modo que parte de su descenso llega a cumplir con las características propias del ritual de iniciación, en cuanto al individuo que en las inmediaciones del laberinto, es guiado hacia un centro sagrado, fuente de todo equilibrio y crecimiento espiritual.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Al respecto Joseph Campbell (1959) en su teoría del *monomito* expone que la estructura que constituye los rituales de iniciación reaparecen en infinidad de relatos de diferentes pueblos, los cuales reproducen en cierta medida, el

No obstante, según el recuerdo de Braulio Cendales todo su declive inició desde el momento en el cual conoce a Primitivo Drago: “Jamás hubiese conseguido, sin embargo, imaginar lo funesta que habría de ser su influencia sobre mi destino, la implacable desgracia que precipitaría sobre mi vida” (p.32). La presencia de este “vampiro melancólico” con cierto aire de intemporalidad, crea en él una serie de impresiones un tanto contradictorias. A pesar de reconocer cierto sentimiento de compasión, se percibe así mismo, seducido, pero a la vez, subyugado:

Mi vida discurría de un modo jovial y ligero. De pronto, algo se atravesó en mi camino, y lo torció para siempre. En lugar de algo he debido escribir alguien. Nunca dejaré de maldecir el momento en que Primitivo Drago irrumpió en mi oficina, sin hacerse avisar, e inició con ello la cadena de acontecimientos que han redundado en mi oprobio y en mi infinita tristeza. (p.397).

Esta serie de extraños y confusos sentimientos en Braulio Cendales hacia Primitivo Drago, conducen sus acciones en pro de la destrucción del supuesto “vampiro” que fuertemente lo intranquilizaba. No sólo lo logra humillándolo con su propia esposa con quien vive una intensa relación amorosa, sino también, en su calidad de artista, dejándolo -con la ayuda de un exconvicto-, impedido para el ejercicio de la pintura. Situación que lo atormentó hasta el final de sus días:

No. No me agradaba ser yo ese instrumento de la justicia cósmica. No me agradaba ese papel que, en cambio, se arrojan las divinidades. Tomar venganza de una villanía cometiendo otra, era eso exactamente lo que había hecho. Cuando supe que Primitivo Drago, por mi culpa, había quedado lisiado para siempre, sentí horror de mí mismo. (p.485).

De manera que en dicha búsqueda de un centro espiritual o trascendental, inducida por la necesidad y el deseo, la vida del personaje se convierte en un verdadero laberinto. Su ser se expande hacia un solo objetivo, hacia la conquista del amor profundo y místico de Mabel Auselou, el centro escondido de su laberinto. Proyección que en su cotidianidad se va revelando un tanto inalcanzable, vana y despiadada, pues logra entender al final de sus días, que en ella habitaba la fuente de su perdición.

---

camino común de la aventura del héroe: *separación, iniciación y retorno* (ingreso-aprendizaje-experiencia destinada a continuar) según Reis, citado por Figueroa (2005). Podríamos afirmar que gran parte de este esquema se cumple en el recorrido de Braulio Cendales, sólo que no es posible determinar su regreso y la adquisición de una virtud que trascienda su cotidianidad; al contrario, pareciera haber extraviado su camino que lo conduciría nuevamente a la salida. Así mismo, encontramos un pasaje que alude a este sentido simbólico del ritual de iniciación, aunque su contenido como tal, no sea propiamente místico o religioso. Se trata de la insistencia de Eliseo Verano por conocer la identidad de Braulio Cendales, pues éste confirma que tenía tan sólo treinta y dos años, cuestionándose inmediatamente, si puede un hombre de treinta y dos años ser experto en cualquier cosa (p.40).

Así confirmarnos de nuevo que los movimientos del personaje, aquellos que delínean su recorrido descendente, se estructuran a través de la imagen del laberinto. Su laberinto existencial se sustenta en la necesidad del encuentro con algo que genere en su ser una aparente trascendencia, la reconfiguración ética, estética y espiritual de sí mismo. Manifestaciones simbólicas que bien se complementan con los dos tipos de miedo (físico y metafísico) que Cendales reconoce en el momento cuando contempla la posibilidad de quitarse la vida:

El miedo físico no tiene para qué ser explicado. El miedo metafísico es el miedo de insultar al cosmos. Un hombre que se suicida para preservar su honor, emprende un acto valeroso; otro que lo hace porque no soporta la pena ¿qué clase de acto comete? No pienso que uno cobarde; sí, acaso, que uno indigno. Ignoro si la dignidad se nos da como un atributo cósmico o si es una mera vanidad más de la especie. (p.19).

Sin duda, éste es el verdadero centro de su laberinto, el encuentro definitivo consigo mismo<sup>55</sup>, imagen del héroe confinado y acorralado en sus propias construcciones físicas y mentales, característica general de los personajes literarios contemporáneos. En este sentido, compartimos la visión de Waldo Ross, quien desde una línea de crítica abierta sustentada en los planteamientos de Lukács y Goldman, reafirma que la novela es la historia de un individuo problemático:

“es problemático en la medida en que es arrastrado, acosado o inundado por determinadas fuerzas psíquicas que emergen en el momento en que él entra en confrontación con el mundo que lo rodea (...) cuando su ego es sometido a una doble relación conflictiva: por un lado, con su mundo y, por otro, con el material psíquico que se integra dentro de la constelación de sus sentimientos” (Ross, 1992, p.11).

Se trata de un tipo de héroe conflictivo, inacabado o moderno, pues su descripción se aleja del arquetipo heroico propio del relato mítico, como personaje caracterizado por “encarnar los más altos ideales de la humanidad, orgullo de una raza que ha de triunfar sobre cualquier adversidad (...)” (Campbell, 2001, p.25). En este sentido, el teórico estadounidense resalta el carácter trágico del héroe, quien inconforme con su condición humana, busca alcanzar los dones de las deidades. Carácter que en el contexto de la obra de Espinosa, probablemente es el que limita los valores trascendentales de la búsqueda y recorridos del personaje:

---

<sup>55</sup> Es importante reconocer que la idea del suicidio en el personaje era imperante frente al estado de alucinación y congoja que experimentaba ya lejos de todo aquello que había sido su vida; pues el encierro en su propio laberinto lo atosiga y confunde. La pérdida del objetivo de sus búsquedas es ahora mucho más aterradora.

¿En qué precipicios se había hundido este Braulio Cendales que, hacía apenas año y pico, era un influyente crítico de arte, que cortejaba mujeres muy bellas, era dueño de un formidable Alfa Romeo, asistía a la ópera o al ballet, restauraba obras coloniales, gobernaba a la perfección cualquier cantidad de licor, poseía una costosa colección de cuadros y una envidiable biblioteca? ¿Qué había sido de aquel joven hidalgo? Por fatal ironía, la cogitación me afincaba en la necesidad de castigar a Drago, visto que era él y nadie más el responsable de la miseria fisiológica, espiritual y económica en que hoy me debatía. (Pág. 460).

Cendales desde su misticismo estético intentaba encontrar ese centro divino materializado en Mabel Auselou, su diosa Blanca. Búsqueda trascendental que lo lleva a su propia tragedia, al rechazo y pérdida de todo sentido de dignidad. Es así que, literaria y simbólicamente la imagen arquetípica del viaje heroico en el caso de Braulio Cendales no llega a revelarse como tal, pues su imperfección, la cual lo hace mucho más humano, le traza caminos inesperados en su propio laberinto<sup>56</sup>. De modo que su centro finalmente, como lo expresa Santarcangeli, sea el encuentro consigo mismo, más no con el objeto inicial de su viaje:

Muy a menudo el hombre se encuentra así mismo. El conocimiento ulterior es el de uno mismo, la comprensión del propio yo, reflejado en el propio conocimiento. Allí reside la razón profunda de que en el fondo del laberinto figure muchas veces un espejo, para que el hombre, al llegar por fin a la meta de su peregrinación, descubra que el último misterio de la búsqueda es él mismo. (Santarcangeli, 1997, p.181).

Efectivamente, el encuentro del personaje en el centro del laberinto se da es consigo mismo. Al final de sus días Cendales descubre que había sido engañado por la misma mujer en quien proyectó todo anhelo de felicidad y esperanza de vida. Esto lo lleva a tomar la fatal decisión de asesinarla.<sup>57</sup> Por lo tanto, nos atrevemos a expresar que su destino trágico -ahora que ha perdido absolutamente todo- es quedar solo, recluso en la prisión *El agarradero*, centro laberíntico, estrecho y deplorable donde afronta el doloroso reflejo de su infortunio. Última etapa de sus

---

<sup>56</sup> Situación que nos permite expresar que, si la figura del héroe clásico logra vencer los obstáculos del laberinto como bien ha sido representado en la imagen arquetípica de Teseo; la obra de Espinosa recrea entonces, la imagen de un antihéroe perdido en el mismo laberinto físico y metafísico construido en sus recorridos, lo cual lo acerca más a la condición propiamente humana, imprimiéndole a su obra el carácter universal que bien define a la buena literatura, y por ende, al símbolo.

<sup>57</sup> Bologna (2006) afirma que “el mitologema laberíntico se abre a una medida más amplia, a un horizonte también filosófico y hermenéutico, desde los orígenes impregnado de sacralidad y de peligrosa proximidad a la verdad y a la muerte, ya que ‘muerte’ y ‘verdad’, coincidentes aguardan en el corazón del laberinto la llegada del héroe (...)” (p.12). En este sentido es posible mencionar la coincidencia del final del recorrido del personaje no sólo con la muerte del objeto de su deseo (Mabel Auselou), sino también, con su propia muerte. El centro escondido de su laberinto, adquiere entonces estos dos aspectos desarrollados por el teórico italiano. La aterradora verdad descubierta al final de su búsqueda, y la muerte que ésta en sí misma encarna.



recorridos físicos y metafísicos que lo abocan de manera inevitable a los extraños territorios de la muerte.<sup>58</sup>

## 4.2 La escritura como hilo de Ariadna

“Toda experiencia dolorosa nos acerca a esa sensación de intemporalidad, de instante erigido en infinito, como si el tiempo y lo huido y el olvido fuesen sólo rasgos o condenas del placer.” Braulio Cendales.

Hemos visto con anterioridad cómo la vida de Braulio Cendales se transforma en un verdadero laberinto, metáfora que describe los diversos recorridos en la búsqueda apasionada de “algo” o “alguien” que le proporcione sentido a su vida. Sin embargo, su centro escondido le revela un doloroso encuentro con su propia soledad, reflejo de su deterioro físico y moral. Fin de un complejo recorrido que sustenta un nuevo valor simbólico del laberinto, asociado ahora con arquetipos o representaciones, que en el ámbito de la teoría durandiana, logran demostrar una particular mudanza entre los regímenes de la imagen.

En este contexto, nos remitimos nuevamente a la simbología presente en el mito del Minotauro en cuanto a la presencia de Ariadna y su participación en el develamiento del misterio que escondía el laberinto de Minos. Ella, además de su constructor, conocía el secreto de su recorrido; secreto que revela a Teseo entregándole el ovillo de hilo que delimitaría su itinerario por los meandros del laberinto, hasta dar con su centro donde se hallaba encerrado Asterión, el “monstruo”, su hermanastro. De manera que el hilo se asocia simbólicamente con la imagen del recuerdo, al fijar el camino seguro que traerá nuevamente al héroe sano y salvo. Elemento que conduce, delimita y conecta tanto el destino de Teseo, como el del laberinto, en cuanto a

---

<sup>58</sup> Compartimos la visión de Ortiz-Osés (2003, p.11), quien desde una visión contemporánea propone la imagen mitológica del héroe auténtico, el cual no es el que conquista agresiva o aguerridamente al otro, sino el que se conquista a sí mismo, así pues el que conquista su alma o interior, asumiendo, por lo tanto, y de manera paradójica, el lado antiheroico tradicionalmente representado por el ánima femenina. Situación que no se cumple en su totalidad en Braulio Cendales, por tratarse de un individuo cuyo proceso de conquista del sí mismo, se ve finalmente impedido. Lectura que hermenéuticamente puede trascender a una interpretación mucho más amplia, si admitimos la concepción de “una nueva conciencia” que expone Figueroa (2005, p. 338) basado en la muerte ritual de Cendales, en la cual la *hybris* podría ser expulsada cuando se percibe que ésta realmente no dinamiza la vida, sino la soledad y el aislamiento; pues el héroe deberá decidir el destino en pro de celebrar la vida y no la muerte.

construcción arquitectónica, pues es sabido que ya descubierto o violentado su secreto, éste pierde todo valor o carga significativa. (Eco, 1987)<sup>59</sup>

Por lo tanto, en este apartado consideramos pertinente asociar el ejercicio de la escritura que realiza Braulio Cendales con el valor simbólico del hilo de Ariadna presente en el relato mítico. Si bien el hilo conduce e ilumina el accionar del héroe en los meandros del laberinto, en la novela de Espinosa, la escritura correlativamente intenta iluminar la memoria del personaje, quien recorre su propio laberinto existencial atiborrado de confusas imágenes y sentimientos.<sup>60</sup>

Simbólicamente la escritura se concibe como bosque de laberintos y espejos, muestra de interioridad absoluta que descubre nuestro pensamiento y devela nuestros deseos más íntimos (Carmona, 2011). Comparte con el símbolo del laberinto la totalidad de lo inabarcable como bien lo expresa Nicolás Rosa, citado por Kapschutschenko (1983), el espacio infinito que instaura en la realidad del texto y las experiencias de vida, una de las más sorprendentes construcciones humanas, otorgada por la palabra y sus múltiples posibilidades combinatorias. Ella es hilo que guía la lectura y la imaginación, factor determinante para vencer -en términos durandianos-, la voracidad del tiempo y la muerte.<sup>61</sup>

Braulio Cendales a través de la memoria y el poder evocador de la palabra reconstruye en dos manuscritos (uno del año 1990, y otro de 1994 según la advertencia preliminar), todo el trayecto amoroso con Mabel Auselou, en el cual confluyen una serie de situaciones y experiencias individuales que señalan además de la profundidad de su idilio, las complejidades de su descenso existencial.

---

<sup>59</sup> Es importante reconocer con Cirlot (1985) y Chevalier (1986) que el hilo simbólicamente ha representado desde la antigüedad la conexión esencial en diferentes planos de la existencia: espiritual, biológica o social, al ser elemento que religa este mundo y el otro. Así como también, la acción de hilar encuentra su equivalente en el crear y mantener la vida.

<sup>60</sup> Sobre el valor simbólico de la memoria Durand (1981) manifiesta que “lejos de abogar por el tiempo, ésta, como lo imaginario, se alza contra los rostros del tiempo y garantiza al ser, contra la disolución del devenir, la continuidad de la conciencia y la posibilidad de volver, de regresar, más allá de las necesidades del destino.” (p.384). Necesidad imperante en la psique del personaje Braulio Cendales.

<sup>61</sup> Sobre ello Durand (1981) expresa que: “El tiempo del hombre es la posibilidad de contar su pasado y de premeditar su futuro, como también de novelar su actualidad (...) ¿quién no ve que hay abuso y perversión de la temporalidad? ¿Quién no ve que contar, premeditar, novelar son actividades contribuyentes de la función fantástica y que escapan precisamente al devenir fatal?” (p.381).

Desde las primeras líneas de la novela Cendales reafirma la escritura como acto que le permite salvarse, lavarse y reivindicarse (p.19). Acto catártico que si bien no logra liberarlo, al menos, lo tranquiliza y justifica. Recordemos que sus escritos inician en un momento de profunda desesperación, se encuentra “encerrado” en su propia casa divagando sobre su pasado y contemplando incluso, la posibilidad de suicidarse: “Borrarme de la faz del mundo era para mí, en esos momentos de alucinación y de intolerable congoja, un patético y a la vez sedante imperativo” (p.17). Es allí donde la escritura de manera significativa se percibe como medio de salvación, hilo de Ariadna que delimita el recorrido por los pasadizos de una memoria completamente abrumada: “Pongamos, pues, orden en los recuerdos y esforcémonos en sacar, del arrasante dolor, al menos una luz que sea ejemplo de inadvertidos y bálsamo del acongojado”. (p.21).

Así como el hilo mítico, elemento simbólico que vincula el adentro y el afuera, el ejercicio de la escritura en el personaje -determinado por un amplio monólogo-, lo conduce al centro oscuro y enmarañado de sus propios sentimientos. Centro del cual pretende regresar con la creación de una obra convertida en ejemplo de inadvertidos, forma intencionada de resarcir cada una de sus faltas:

Tres semanas llevo ya pergeñando este relato, con la más absoluta sinceridad. Como el lector lo habrá advertido, no escatimé aquellos rasgos que pudieran producirme vergüenza. He aspirado a consignar en él, con toda la objetividad de que soy capaz, los acontecimientos que, en los nueve meses corridos entre septiembre de 1989 y junio de 1990, labraron esta desdicha que me condujo -decepcionado por la ineptitud de la justicia humana y persuadido de la condición maligna del universo- a pensar en la autoeliminación. (p.373).

Braulio Cendales logra redactar un texto complejo que guarda no sólo la descripción de cada uno de los acontecimientos vividos a raíz de su relación con los Drago, si no también, sus propias ideas sobre temas variados del intelecto y la cultura, producto de sus reflexiones y conversaciones con otros personajes. Hilo que se establece en su vida como única posibilidad para exteriorizar y vencer los demonios que se encierran en su compleja y atormentada psique:

De alguna manera, la redacción de estas páginas obrará como el descenso de Eneas. Mi padre me impartirá su perdón y conoceré lo que me depara el mañana. Para salir del Érebo (...) ahora estoy seguro de que la Diosa Blanca, la muerta Mabel que me ve desde el trasmundo, se halla pronta a sacarme de allí. Pero, antes, debo concluir este relato. (p.252).

Sin duda, como toda complejidad que encierra un viaje por el laberinto metafísico, en los hilos de la memoria de Cendales se evidencia una carga que remite a pasados dolorosos. El perdón del padre a raíz de la muerte de su pequeña hermana, el sentimiento de culpa por el daño causado al pintor Primitivo Drago, la traición y abandono de sus amigos, la desaparición y muerte de la poetisa, etc., pero sobre todo, la necesidad de ser leído, de ser perdonado y aceptado: “He consignado el episodio porque deseo, en estas páginas escritas la eventual salvación, ser lo más sincero que pueda” (p.251).

Hilo de Ariadna para recorrer el laberinto que enmarca sus propias vivencias y recuerdos. No se trata ya -pese al desequilibrio emocional del personaje- de un caprichoso discurrir de la conciencia o automatismo psíquico como bien lo desarrollaron los escritores vanguardistas; sino mejor, de la fuerza interna de la razón, el ejercicio desesperado del logos recorriendo los meandros del pensar y del sentir; el Teseo heroico transitando y conquistando con su espada, las constantes proyecciones de luz.

Al respecto, vale la pena referenciar que simbólicamente Bologna (2006) ha asociado la interpretación y reflexión occidental como un discurrir dialéctico que sigue el mismo recorrido del hilo de Ariadna; sentido que fácilmente se complementa con el ejercicio de la escritura en cuanto a producción mediada por el pensamiento y el lenguaje. Ovillo infinito que cada individuo desenvuelve mientras teje el tapiz de su propia existencia.

Cendales-Teseo intenta por medio de la escritura y su pensamiento lógico explicar y describir el origen de su desdicha. Sus razonamientos gradualmente lo conducen a exteriorizar el lado más oscuro de su ser. Trae a la luz parte del proceso de su propia conquista, sí tenemos presente la percepción de Ortiz-Osés (2003) en cuanto al héroe moderno que se conquista a sí mismo. Decimos parte, porque inevitablemente este proceso no culmina en el personaje, sólo lo interrumpe la locura y la muerte.

Sin embargo, debemos señalar que desde la psique del personaje se percibe una dualidad ampliamente significativa que complementa este análisis simbólico de la imagen del laberinto. Si bien Cendales escribe haciendo uso de la razón y la necesidad de contar la verdad de lo ocurrido, su ejercicio lógico y coherente a la hora de enfrentar la vida, se va viendo deteriorado por su

propio accionar. Su descenso se agudiza, en la medida en que las acciones dejan de coincidir con las formas racionales del pensar.

Así, percibimos que el hilo de la escritura que conduce a este Teseo por los meandros de la memoria lo lleva hacia una encrucijada un tanto compleja. Cendales al finalizar su primer manuscrito logra dudar de la escritura como elemento de purificación: “Ahora, me parece que empiezo a descreer de ese mito de la purificación por la escritura. Relatándolos en estas páginas, los particulares de la desaparición de Mabel Auselou se me han antojado más pungentes y palmarios.” (p.373).

En este momento el personaje se encuentra a punto de terminar la escritura de los acontecimientos vividos entre septiembre de 1989 y junio de 1990, su primer manuscrito, iniciado una noche después del escandaloso momento en el cual intentó acusar a Drago de la desaparición y muerte de Mabel Auselou, durante la exposición más importante del artista. Momento de expresión que le posibilita a Cendales, preguntarse si ha conseguido en verdad lavar su espíritu, puesto que desde un comienzo creía que a medida que avanzara por el hilo de la escritura, sus sentimientos se irían apaciguando, hasta lograr una relativa serenidad, atributo de la sabiduría, que sólo el ser humano se ha granjeado. Situación individual que no logra concretarse:

Bien lo sé. El relámpago de la felicidad no volverá a iluminar mi vida. Ahora, concluido este trabajo, que me impuse como un condenado deber para lograr la purificación, he llegado a entender que ésta no es factible por la escritura. Tampoco habré de lograrla a través de la acción. (p.390).

Braulio Cendales finalmente escribe un fragmento de su biografía más íntima a través del hilo que conduce la escritura. La manifestación más clara de su propia conciencia lo conduce en las complejidades del laberinto, a los abismos de su alma, donde nuevamente el encuentro es con el monstruo que habita en sí mismo; pues sabe que ni la escritura, ni las acciones que emprenda, podrán salvarlo de su encierro.

Por tal razón, llega a afirmar que toda literatura, es ante todo, “forma de eludir o de compensar la vergüenza de nuestra vida” (p.21). Idea que en cierta medida coincide con la visión de Bataille, citado por Carmona (2011), cuando el pensador francés expresa que, lo que lo obliga a escribir, es el miedo a volverse loco, pues sufre una aspiración ardiente y dolorosa que perdura en él como un deseo insatisfecho.

En este sentido, queda confirmado que Braulio Cendales escribe por necesidad, no tanto de ser reconocido o valorado en sus capacidades intelectuales; sino, de exteriorizar todo aquello que inextricablemente lo ha condenado y puede justificarlo. Única forma de evitar la locura ante este caos de experiencias y sensaciones, reunidas en el instante eterno del recuerdo y el dolor.<sup>62</sup>

Con todo lo anterior, nos acercamos a otro valor simbólico del hilo como elemento que atrapa, sujeta o cohíbe, pues el hilo al replegarse sobre sí mismo, puede formar entrelazamientos o nudos en una compleja urdimbre. Por lo tanto, es posible pensar que la escritura entendida como hilo de Ariadna que conduce y libera al individuo, en la obra de Cendales, finalmente entra a funcionar como elemento inhibidor de la búsqueda trascendental de una posible salvación o purificación. Cada vez que escribe y exterioriza sus fantasmas, se hace perceptible su perversidad y decaimiento como héroe diurno, hasta llegar a degradarlo completamente.

### 4.3 Itinerario urbano, recorridos en la ciudad-laberinto

“En Occidente, los artistas vivimos rodeados del estrépito de las grandes ciudades, y hacemos un arte trepidante.” Braulio Cendales.

La investigación semiótica y urbanística moderna ha configurado la ciudad como texto y escritura, pues ésta se concibe como escenario material y simbólico en constante transformación. En ella confluye una gran variedad de espacios y lenguajes cargados de sueños, evocaciones, miedos, etc., que bien señalan una compleja construcción (individual o colectiva) de *imaginario* de ciudad. Al respecto, el semiólogo Armando Silva (2006) afirma que la ciudad es “una red simbólica en permanente construcción y expansión” (p.23), de ahí su inestabilidad como principal característica de un mundo contemporáneo, que constantemente le brinda la posibilidad al individuo de construir o elaborar su propio imaginario de vida e identidad.

Es así como en este apartado se pretende realizar una lectura al concepto de ciudad en la novela *La balada del pajarillo* como espacio literario e indeterminado, imagen significativa que

---

<sup>62</sup> Waldo Ross (1992) afirma que la caracterización de una literatura depende de la intensidad con que los sentimientos alcanzan un grado de personificación (p.11). Característica que bien describe a la obra de Braulio Cendales, pues sus manuscritos se encuentran permeados de una serie de profundos y desgarradores sentimientos, los cuales como realidades tutelares, dictaminan su propio destino.

complementa la semántica del símbolo del laberinto en cuanto a espacio habitado y reconstruido, en cada una de las experiencias evocadas por Braulio Cendales.

Simbólicamente, tanto la ciudad tradicional como la ciudad moderna guarda una estrecha relación con la imagen del laberinto. La primera, expresa Martínez Otero (1991), cumple la función misma del centro del laberinto, pues se constituye en lugar de comunicación entre el telurismo terrestre y el mundo superior, o sagrado. El caso más paradigmático es la ciudad de Roma, lugar de comunicación litúrgica entre lo humano y lo divino. La segunda, en cambio, con sus respectivas transformaciones en sus estructuras sociales y culturales -como bien la retrata Baudelaire a mediados del siglo XIX-, simbólicamente representa el dinamismo cíclico del tiempo y la necesidad de cambio o evolución, es el caso de ciudades como París, Londres o Nueva York.

De manera que, y siguiendo nuevamente a Martínez Otero (1991), a diferencia de la ciudad antigua o “sagrada”, la ciudad moderna desdibuja su periferia y oscurece el centro, razón por la cual, sus habitantes se encuentran descentrados y subordinados a la influencia directa de sus contingencias y fragmentos, reconstruidos en cada una de las múltiples posibilidades de vivirla o recorrerla.<sup>63</sup>

Así, la ciudad cada vez más alejada de toda concepción de un único centro sagrado, desborda sus perímetros para dar forma a un nuevo laberinto, un laberinto rizomático que bien hemos descrito con anterioridad guiados por la clasificación de Umberto Eco, en cuanto a la infinidad de recorridos, experiencias y sucesos. Posibilidades de interacción que se constituyen en experiencias individuales y subjetivas, las cuales trazan los distintos *mapas psicosociales*, o *afectivos* que bien describe Armando Silva (2006) en cuanto a la experiencia de ser y habitar la ciudad.

En este orden de ideas, es posible afirmar que en la novela *La balada del pajarillo*, se apropia el espacio citadino y se incorpora a la vida de su protagonista, quien habita la ciudad moderna conforme a sus gustos y necesidades. Braulio Cendales en sus manuscritos describe

---

<sup>63</sup> De este modo, la ciudad se concibe como texto vivo que permanentemente se construye al tener la posibilidad de ser leído y vivido desde diferentes ángulos, al estilo de un *flâneur*, concepto que a partir de la poesía de Baudelaire desarrolla Walter Benjamín (1998), para referirse a aquellos personajes propios del desarrollo de la modernidad que viven y experimentan la angustia o placer de perderse y encontrarse en la gran metrópoli.

cada uno de los lugares que frecuenta en sus recorridos por la ciudad de Coclitos (ciudad imaginaria re-creada por su autor), la cual como Cartagena o la Habana, en palabras de Figueroa (2005) “posee playa y malecón, y como Bogotá u otra urbe análoga, tiene seis millones de habitantes, una moderna infraestructura urbana, industrias culturales, vida intelectual, agencias de viaje, cadenas hoteleras, medios de comunicación, narcotráfico, pandillas, etc.” (p.333).

Todo ello evidenciado en la reconstrucción fragmentada de la ciudad desde el imaginario de su personaje, quien impedido de una visión totalizadora de su escenario laberíntico, lo traduce a momentos de experiencia individual o subjetiva. De modo que Germán Espinosa recrea simbólicamente una ciudad compuesta de múltiples imágenes, lugares y temporalidades que bien posee características propias de las grandes urbes americanas y europeas. Es así como la ciudad de Coclitos reconfigura significativamente una mezcla de referentes espaciales tanto del Viejo como del Nuevo Mundo.<sup>64</sup>

Cendales trabaja en una oficina de redacción en el duodécimo piso de la acreditada Torre Lumen, imitación de la Pirámide de Transamérica de San Francisco, construcción ubicada a dos cuadras del Palacio de Bellas Artes y casi al borde de la Costanera. Probablemente este espacio imaginario guarde una estrecha relación no sólo con la arquitectura de la famosa construcción norteamericana, sino también, con el diseño del espacio público y privado de la ciudad de París. En esta última ciudad existe el prestigioso Hotel Lumen, muy cercano al museo de Louvre y al río Sena. Es así como la Torre, la Costanera y el Palacio de Bellas Artes de Coclitos, se convierten en espacios simbólicos de la ciudad contemporánea que habita Braulio Cendales, un hombre con ciertas inclinaciones intelectuales y estéticas, tanto por lo local, como lo universal.

Además de los anteriores espacios, Cendales logra mencionar una serie de lugares cuyas características remiten, como ya lo hemos expresado, a espacios de la realidad que han sido ficcionalizados, ya sea por su nombre, sus características históricas y culturales, o por su correspondencia con la geografía de la ciudad. Es el caso por ejemplo del faro de Cartagena; el lago Laplaigne, en cuyas cercanías

---

<sup>64</sup> Aunque la intención de este apartado no radica en descifrar las correspondencias autobiográficas entre la obra y la vida del autor, vale la pena mencionar que la ciudad aquí descrita posee la consistencia de la ciudad postmoderna, paisaje urbano cotidiano, bien caro a las experiencias cosmopolitas del autor. Tanto Espinosa como Cendales comparten cierta propensión artística a todo aquello que ha representado culturalmente a Europa y América.



se encuentra una influyente cadena hotelera, nombre tomado probablemente de la provincia de Hainaut, una de las provincias más turísticas del reino de Bélgica (país donde además, había sido fabricada la Browning con la cual pretendía suicidarse); la academia Renoir cuyo nombre posee amplios matices europeos, el hotel Hilton de origen americano, la clínica Lienlaf (referente difícil de rastrear aún cuando se indique una prestigiosa clínica de la ciudad), Santo Viático, una pequeña aldea del departamento de Carboneras, pueblo natal de Primitivo Drago (con cierto valor simbólico en cuanto a su connotación religiosa), y los diversos nombres de iglesias y museos que poseen alguna correspondencia significativa con espacios reales de nuestra arquitectura colonial y moderna.

De este modo, es pertinente reconocer que sus recorridos físicos y metafísicos por la ciudad-laberinto, reconstruyen cierta radiografía de un complejo espacio citadino e indeterminado en cuanto a espacio real, pero simbólico, en cuanto a espacio de ciudad y territorio habitado. Cendales lo vive de acuerdo a sus búsquedas, lo cual permite reafirmar una vez más, que el laberinto es así mismo, una construcción personal en cuanto recorrido individual y subjetivizado.

Ahora bien, en la ciudad moderna que habita Cendales, al igual que las grandes capitales, existe su propio barrio antiguo, territorio que da cuenta de una pasada configuración de ciudad, que en su actualidad pervive como monumento fantasmagórico en medio de las calles del conglomerado urbano:

Nos encaminamos hacia el barrio antiguo, tomando la glorieta que bordea la Fuente de las Gárgolas (...) Pronto avanzamos por callejuelas toledanas, bañadas por una luz de mercurio (...) Lo sabíamos repleto de comercios, de tiendas de ropa o de ultramarinos con pálidos hindúes tras los mostradores, de ferreterías, de joyerías, de librerías de viejo, pero ya desprovisto de vitalidad, como si los fantasmas de antiguos habitantes se hubiesen enseñoreado para siempre de él, contagiándolo de su sustancia ectoplástica. (p.38).

Este apartado contrasta con la descripción de la ciudad moderna, ciudad en la cual convergen diferentes tiempos y escenarios. Idea que se acerca en cierta medida, al concepto de modernidad que desarrolla el crítico e historiador Jean Starobinski, citado por el antropólogo francés Marc Augé (1993) quien concibe la esencia de la modernidad desde la presencia del pasado en el presente, desbordándolo y reivindicándolo. Según el francés, Starobinski lo denomina *bajo*

*continuo*, pues la modernidad evoca los lugares y los ritmos antiguos, no para borrarlos, sino para ponerlos en un segundo plano, indicadores del tiempo que pasa y sobrevive.

Al parecer la ciudad de Coclitos evoca perfectamente dichos ritmos y lugares en los que converge lo pasado y lo moderno. Este último fragmento evoca un espacio conocido como el barrio antiguo, un territorio delimitado de la ciudad que guarda los rasgos más cercanos de la génesis de la misma, antes de sus amplios procesos de crecimiento urbanístico; configurando de este modo, en la periferia, aquello que antes pudo haber sido centro.

Sin embargo, en este mismo contexto no podemos desconocer que simbólicamente Cendales ingresa o inicia su descenso a un territorio de lo oscuro -como bien lo expresábamos en apartados anteriores- desde el preciso instante en que decide buscar la casa de Eliseo Verano para la restauración de la pintura colonial:

En una de ellas, macilenta, harapo ya de calle, con sólo un vendedor de maní tostado en una de las esquinas, revisamos uno a uno los caserones decrepitos, con balcones volados y anchos zaguanes, de fachadas ultrajadas por la incuria, hasta dar con las señas Etchevarría 17. (p.38).

De igual manera, encontramos otra descripción amplia de un conjunto de recorridos por la ciudad en la cual se percibe la confluencia del pasado en lugares teñidos de presente, citamos in extenso:

La conducía ante la sumisa pero atenta mirada de Drago, por todos los recovecos del Museo Colonial, del Museo de la República, del Museo del Arte Moderno; por cada aposento de cada ilustre caserón histórico; por cada palmo de la Mansión de los Libertadores, del Museo de Ciencias Naturales y del Observatorio astronómico; por las adorables estancias de la Casa de la Proclamación; por las salas de lectura de la Biblioteca Nacional; por las galerías inagotables del Claustro de los Orfebres; ante los gobelineros del Palacio de la Independencia; por las avenidas del Cementerio de los Héroes; ante el púlpito y los altares barrocos de las iglesias de San Roque y de Santa Cristina; ante la augusta figura de un gran cacique taíno en la Casa de los Connubios; ante los frescos del Palacio Congresal; y desde luego, en los sigilosos pasillos del Museo Antropológico, donde descubrimos, con irónico alborozo, a los murciélagos humanos de la cultura guaicoa. (p.165).

En este caso Cendales recorre infatigablemente la ciudad de Coclitos con Mabel Auselou durante los cortos días en los cuales llegan a disfrutar de su idilio, “mapa afectivo” que bien dibuja el encuentro del ser con “el otro” y “lo otro”. No obstante, debemos reconocer que después de su engañosa desaparición, la cual acelera su descenso, el recorrido por la ciudad se torna un poco más complejo (laberíntico) y agobiante para nuestro personaje:

De pronto, en mitad de aquel caos de lucubraciones, me supe desviado de mi ruta. Había equivocado las calles. Como otra contorsión de la fortuna, ante mis ojos se presentaba, sereno en el sosiego de la hora, pero tétrico también como un espantajo, como un trasgo insospechado, el edificio de ladrillo rojo de la academia Renoir. (p.359).

En este sentido podemos afirmar que en dichos itinerarios por espacios delimitados de la ciudad: museos, teatros, cafés, restaurantes, etc., Cendales logra habitar espacios que bien describen no sólo su aparente estilo de vida, sino también, los repentinos cambios en la misma; pues se observa que su degradación física y moral, va en consonancia con los lugares que finalmente habita: tabernas, prostíbulos, clínicas y por último, la cárcel. Al respecto, citamos un fragmento de la descripción que hace de la casa de Sandra, la mesera de la taberna El Oso con quien comparte sus días más decadentes después de la supuesta muerte de la poetisa, y el castigo proporcionado a Primitivo Drago:

Habitaba Sandra un arrabal paupérrimo, de ésos que cunden en las grandes ciudades, desmantelado por la incuria de los pobladores pero, además, por la de las administraciones municipales. Casas de dos plantas, cuyos frontispicios tapizaban el moho, el terco hollín, el abandono, y a las cuales se accedía por zaguanes tétricos que devoraba una penumbra olorosa a cosas muertas, se alineaban en una cuadra de pavimento fracturado, abundante en cráteres. En ésta, los botes de basura, por acción de los arrapiezos y de los perros y por inacción de los colectores, se veían más bien rodeados confusa y pestíferamente por el que debía ser su contenido. Era aquél el imperio, cuando no de las memorias lóbregas, del olvido insidioso (...) (p.490).

Este último apartado demuestra el re-ingreso del personaje a un mundo oscuro y empobrecido (su propio infierno) el cual se constituye en territorio al margen de los espacios públicos y privados que frecuentaba. Pérdida de honorabilidad, clase y vitalidad artística o intelectual cuya imagen se derrumba frente a los demás. De modo que el submundo de la droga, la prostitución y la delincuencia finalmente envuelve su destino mientras habita o recorre la ciudad.

El complejo recorrido laberíntico que emprende Cendales lo conduce a habitar espacios simbólicos -encrucijadas o emplazamientos propios de la arquitectura de un laberinto- que atrapa, libera, o en su defecto, expulsa. Su casa fue como su segunda piel, pero finalmente llega a reproducir sólo su desesperación (p.31), queda convertida en un aterrador laberinto de habitaciones vacías; el ático donde escondía la pintura de la Virgen del Amparo se convierte en centro, que además de alejarlo del espacio ininteligible de la ciudad, lo conduce a un gran mundo de fantasía y ensueño. La playa y el mar donde se consuma el voluptuoso amor por la poetisa, aparente ámbito de paz interior, se convierte también en lugar que devuelve el reflejo de su

miseria y soledad, aunque es allí donde finalmente baila la danza del tetembé, última oportunidad de liberación.

Sus irreverencias determinadas por la forma de actuar frente a las complejidades de su laberinto -físico y metafísico- poco a poco hacen que sea expulsado de los territorios más preciados: la familia de María Angélica, El Café Lope de Vega, la oficina de redacción, las salas de exposiciones, etc., hasta llegar a ocupar el espacio cerrado de una celda, “ámbito ahogado y penoso”, que se convierte en un centro desacralizado; infierno que atrapa y somete su propia voluntad escindida y ultrajada:

Me hallaba lejos de mis lugares habituales de merodeo. Me hallaba en uno de los más lujosos barrios periféricos, precisamente el sector del turismo, y no dejaba de temer el que algún agente de policía me tomase por uno de esos ladronzuelos que arrebatan sus prendas a los visitantes extranjeros. Me encaramé en el tajamar y por él caminé, como un estrambótico pájaro al que hubiesen cortado las alas, mirando aquellos pavimentos que antes devoraba con el sedoso motor de mi Alfa Romeo. (p.501).

Lo anterior con el fin de confirmar una vez más, la presencia en la novela de lugares que atrapa o recobra la condición transitoria del personaje, quien en sus posibilidades de habitarlos o vivirlos, va tejiendo su recorrido laberíntico. Recorrido que describe las complejidades de la ciudad como escenario fragmentado e inestable, el cual dibuja y esconde en sus periferias ciertos talantes de paraíso o infierno. Incluso Mabel Auselou y Braulio Cendales escuchando la canción más representativa de Frank Sinatra *New York, New York* en un restaurante lujoso de la ciudad, reflexionan frente al concepto de la misma:

(...) me preguntó por qué maravillaban tanto las ciudades, esas cloacas de la especie humana. Le respondí que había ciudades y ciudades; y aun ciudades dentro de las ciudades. Nueva York, por ejemplo, era espléndida en algunos sectores y deprimente en otros. Nuestra ciudad, nuestra vieja capital, no era otra cosa. Me había propuesto mostrarle, como sin duda debía haberlo colegido, los sectores más dulces, los recodos más adorables. Pero era lo cierto que existían en ella arrabales de hambre y de miseria, barrios enteros con casuchas hechas de cartón y latas, verdaderos antros de podredumbre y desesperación. -¿Conoces los bajos fondos de París?- se me ocurrió preguntarle, un poco para disculpar a mi ciudad. Hizo un ademán negativo con la cabeza: -son lo más destartado y lo más azaroso del mundo. Suelen encontrarse atestado de árabes y de negros africanos. Pero no lo sospecharás mientras te pasees por el Trocadero o por Champs Elysées. Todas las ciudades son, a la vez, palacios y cloacas. (pp. 197-198).

De manera que todo ello coincide perfectamente con uno de los aspectos fundamentales de la literatura moderna expuestos por el mismo autor en su obra ensayística, al acuñar la expresión de “novela intestinal del conglomerado urbano”, pues Espinosa se refiere, cómo cada ciudad

literaria puede deparar al individuo un peculiar descenso a los infiernos (Ensayos Completos. Tomo II, p.126). Así, es posible afirmar que su obra, al igual que la obra de autores como Charles Dickens, Víctor Hugo, Benito Pérez Galdós, Gustav Meyrinck, James Joyce y Michel Butor -por él citados-, explora simbólicamente el espacio citadino a través de novelas que intentan sondear su sistema digestivo hasta las lindes del horror. Sistema que determina y enajena, en la mayoría de los casos, la fuerza y la voluntad de sus personajes.

Espinosa reconstruye entonces una ciudad fragmentada que universaliza la condición del ser humano y la forma en la cual apropia sus espacios, una forma física de recorrer el laberinto citadino como entramado de calles, construcciones, nombres, sensaciones, etc., agrupadas en la experiencia subjetiva de cada individuo, obligado a recorrerlo, pues queda claro que no basta con sólo ser contemplado: “En mi desesperación, llegué a postular horarios inauditos, fatigantes itinerarios, tediosas comprobaciones en archivos, acezantes excursiones a pie a parajes arqueológicos, perimetrales rodeos sin sentido, vigilias improcedentes” (p.163).

Espacios generados por la constante combinación de sus fragmentos, que en la novela, remite a espacios y arquitecturas reales de la ciudad latinoamericana, la cual reúne no sólo la tradición propia del legado colonial y europeo, sino también, la compleja visión de un mundo totalmente contemporáneo. Combinación que reconstruye una imagen de ciudad, una ciudad que es en sí misma indeterminada, pues ésta hace parte de la experiencia de cada individuo. Así, la ciudad de Coclitos se fragmenta como figura en la vida de Braulio Cendales, quien la arma conforme a sus diferentes formas de habitarla y recordarla.

Construcciones que delimitan tan sólo una de las múltiples posibilidades de recorrer la urbe, escenario de contingencias, percepciones y deseos. Es así como sus recorridos, guiados por la fantasía, el desasosiego y la obstinación, lo conducen hacia su fatal destino. Sin desconocer además, con Ítalo Calvino, citado en Ibáñez (2010, p.247), respecto a su análisis de la ciudad, que los individuos forman redes continuas donde cada encuentro entre dos personas suele ser decisivo para la construcción de nuevos tejidos, es decir, nuevas historias en común.

Finalmente, y en este sentido, vale la pena afirmar que la historia en común entre Cendales y Mabel Auselou reconfigura el espacio de ciudad, “mapa afectivo” descrito a partir de cada una de las evocaciones de su personaje. Recordemos que su encuentro inicia en los pasillos

de un lujoso teatro, pero poco a poco, sus límites se van extendiendo hasta habitar los lugares más disímiles de la ciudad; espacios que lo obligan asumir determinadas actitudes, ya sea para el placer que se experimenta en la búsqueda y su respectivo encuentro, o para las más profundas reflexiones metafísicas. Un laberinto cuyo recorrido describe la más compleja figura, cuyo hilo que la delimita, se extiende y repliega en la memoria de Braulio Cendales.

#### **4.4 Galerías del conocimiento, presencia de un laberinto neobarroco**

“En otros tiempos, había llegado a pensar que si, un mal día, ardiese aquella biblioteca, me quitaría la vida antes que verme desprovisto de ella.” Braulio Cendales.

Hemos referido hasta ahora cómo la escritura laberíntica, aquella conducida por el hilo del recuerdo y la imaginación de Braulio Cendales, fundamenta la idea de texto en cuanto a memoria y tejido reconstruido. Como lectores, en un ejercicio propio de la hermenéutica nos encontramos entonces, ante la presencia de un complejo laberinto físico, metafísico y estético, que nos invita a descifrar cada uno de sus enigmas.

Por tal razón, en este apartado se pretende interpretar la imagen del laberinto como estructura arquetípica, cuyas resonancias significativas (Durand), manifiestan en cierta medida, la presencia de un laberinto que en este caso consideramos “neobarroco”, por tratarse de una construcción intelectual y moderna, creada desde los dominios psíquicos de un personaje que gradualmente devela y oculta la voz de su propio autor.

Sin duda, cada creación individual o colectiva que pretenda instaurar un sentido, una explicación de mundo, se constituye en elemento que de una u otra forma, participa de las infinitas manifestaciones humanas que aportan a la constante búsqueda de un centro original, fuente de toda verdad o conocimiento. En la novela *La balada del pajarillo* se percibe con gran facilidad que dichas formas de pensamiento y adaptación frente a las complejidades del laberinto, se encuentran determinadas desde el intelecto, la fuerza voluntaria del logos; actitud heroica para recorrer el complejo laberinto humano, aquel laberinto de conceptos, referencias, datos y definiciones, en el cual con determinada libertad, transita Cendales, y en el que, con hilos de racionalidad e imaginación nos adentramos a la aventura laberíntica que propone la lectura de sus manuscritos.

Braulio Cendales es ante todo, un individuo cuya psique transita por el régimen diurno de la imagen. Su pensamiento anterior a su descenso físico y moral, gira en torno a la amplia información que posee sobre diversos temas relacionados con el arte, la ciencia, la filosofía, la literatura, la música, el cine, etc. La descripción misma de su biblioteca, la cual supera los doce mil ejemplares, remite entonces a una construcción guiada desde los dominios del saber:

Soy propietario de una inmensa biblioteca cuyos anaqueles se pasean por pasadizos y habitaciones de mi casa como en un obsecuente recorrido que siguiera mis propias y eruditas pisadas de artista y escritor a quien sólo satisface una docta información. (p.30).<sup>65</sup>

Este laberinto manifiesta principalmente un recorrido intelectual. Su orden y desciframiento se encuentra determinado por las mismas búsquedas eruditas del personaje. Cada lectura remite a un saber enciclopédico, a una experiencia mediada por el texto. Al respecto, citamos a Ítalo Calvino (1995), quien considera en cada hombre, el producto de sus propias experiencias y sus múltiples posibilidades combinatorias:

¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles. (p.138)

Es así como durante la acción narrativa de la obra, evidenciada desde la lectura de los manuscritos de Cendales, se percibe una serie de referencias de tipo cultural, a partir de los diversos discursos -artísticos, filosóficos, históricos, etc.- que residen en los diferentes diálogos de los personajes, y ciertas notas o referencias sueltas que complementan el sentido global de la novela (epígrafes, nota preliminar, subtitulación de capítulos, fragmentos de canciones o poemas, títulos de pinturas, etc.).

La mayor parte de las experiencias evocadas por Cendales se encuentran mediadas por diversas referencias culturales e insinuaciones a lecturas anteriores, que justifican de cierto modo, las diferentes formas de interactuar con su propio mundo. Éstas suelen ser casi inabarcables, si prevalece la idea de que una lectura cualquiera, abre diferentes posibilidades de

---

<sup>65</sup> Vale la pena mencionar que en los momentos de profunda crisis que enfrenta Braulio Cendales (su descenso físico y moral), la pérdida de su biblioteca también marca la ruptura con este mundo intelectual que bien enaltecía y daba valor a su vida: “Ahora, apremiado por el vicio, la precipitaba en un tonel sin fondo, la feribaba en medio del júbilo de los compradores, que la sabían invaluable, pero que sólo accedían a ofrecer bicocas, porque sabían que la necesidad y sólo ella me impulsaba a desprenderme de aquella parte de mi vida” (p.442).

interpretaciones, las cuales ineludiblemente, se relacionarán con otros textos o contenidos interiorizados en cada lector; quien ahora, se encuentra invitado a desenvolver la madeja del recuerdo por los amplios pasadizos que reconstruye la memoria.

En términos generales, las referencias eruditas que sobresalen en la obra, las cuales identifican plenamente las percepciones de Braulio Cendales y de algunos personajes con quienes interactúa, remiten en su gran mayoría a aspectos teóricos y culturales del ámbito estético. Entre ellos se destacan: algunos principios de filosofía Escolástica (el aevum, el primum mobile, etc.); literatura y filosofía romana (Virgilio, Boecio, Albo Tibulo, Dión Crisóstomo, Asino Galo, Petronio, etc.); la pintura italiana renacentista (Botticelli, Maestro de Moulins, Cimabue, Giotto, Tiziano, Jacopo Pontormo, etc.); el arte colonial (Ramón Román, Gaspar Ibarra); el romanticismo y la literatura gótica (Lord Byron, Víctor Hugo, Edgar Allan Poe, Hawthorne, Melville, Shelley, Horace Walpole, E. F. Bleiler, etc.); el impresionismo francés y alemán (Renoir, Walter Richard Sickert); el ocultismo y la demonología (Colin de Plancy, Dom Calmet, Gerard van Swieten, E. L. Revol); el psicoanálisis jungiano y freudiano; la literatura latinoamericana (Rafael Arévalo Martínez, Porfirio Barba Jacob, Vicente Huidobro, César Vallejo, etc.); el mundo del cine (Rodolfo Valentino, Bela Lugosi, Roman Polanski, Luís Buñuel, Friedrich Murnau); la literatura y el cine vampiresco (Bram Stoker, John Polidori, Nosferatu, Boris Karloff, Christopher Lee, Terence Fisher etc.); la música clásica (Chopin, Beethoven, Enrico Caruso, Debussy, Ravel, etc.); la poesía provenzal y catalana (Mosén Cinto, Maragall de La Sardana, Frédéric Mistral, Peire Cardenal, Bernart de Ventadour, Gaston Phébus, Clemencia Isaura, etc.); las ciencias básicas (Riemann, Einstein), la ópera rusa (Serge Lifar, Diaghilev, Stravinski, Shostakovich); la filosofía neokantiana (Charles Bernard Renouvier); el naturalismo científico (Ernst Hackel, Albadry y Tawfik); directores de orquesta y violinistas (Yehudi Menuhin, Claude Debussy, André Ernest, Modeste Grétry, etc.); además de algunas alusiones al parnasianismo, la poesía japonesa, la alquimia, la filosofía política, etc.

Así que todas estas insinuaciones cultas que bien determinan la vida intelectual del personaje, además de constituirse en una especie de construcción laberíntica para el lector, quien se encuentra instado al entendimiento y la conmiseración humana; también se establece en la vida del personaje como mecanismo de defensa, ante quienes hacen del saber y la erudición una muestra de soberbia o presunción intelectual. Laberinto cuyo principio y fin reposa en cada una



de las lecturas e interpretaciones del mundo académico y cultural que logra expresar Braulio Cendales.

En este sentido, es importante reconocer que el dominio intelectual que caracteriza fuertemente al personaje, siempre aflora con mayor ánimo e intencionalidad ante aquellos diálogos o discusiones en las cuales se ve obligado a opacar la presencia, el sentir y el pensar del otro, a partir de la sustentación culta del contraargumento, la forma más práctica de demostrar cierta erudición apabullante. Expresiones como: “lleno de malignidad”, “con maldad”, “con sorna”, “ya casi fuera de mí”, “guiado por una inspirada perversidad”, “lleno de cólera irracional”, etc., dan cuenta de ello.

Entre estos diálogos sobresalen las conversaciones sobre política, historia del vampirismo y la influencia cultural de Europa sobre América con el pintor Primitivo Drago. Así mismo, con uno de los intelectuales que frecuentaba el *Café Lope de Vega* logra debatir sobre la forma de desplazarse la luz por el universo; con el poeta Moré discute sobre diversos aspectos de la literatura y la poesía; ante la pareja de biólogos Ron y Margot Wingo logra demostrar cierta erudición sobre vampirismo, criaturas sobrenaturales, trova provenzal y occitana; además de aceptar con irritación el dominio científico del norteamericano en cuanto a sus explicaciones sobre las verdaderas orgías de consanguinidad, e incluso, con el médico Blanquiset considerado uno de sus grandes amigos, con quien dialoga no sólo sobre su salud mental y física, sino también, sobre pintura, literatura y demás temas consecuentes con su estilo de vida culta, etc.

Lo anterior connota entonces la presencia de un laberinto intelectual, cuyas galerías del conocimiento, aquellas que recorre Cendales, son pasadizos de una compleja armazón, que metafóricamente, aluden al laberinto cuya esencia se encuentra reservada a aquel iniciado o instruido capaz de recorrerlo. A este respecto, citamos a Mircea Eliade (1991) quien referido al arte moderno afirma que: “las élites encuentran en la extravagancia y en la ininteligibilidad de las obras modernas la posibilidad de una gnosis iniciática” (p.197). El antropólogo en su obra señala pues la función redentora de la dificultad que bien caracteriza al arte moderno, obras que expresan un culto a la originalidad, la dificultad y la incomprensibilidad.

Sin duda, Braulio Cendales como individuo y artista moderno, transita en la obra de Germán Espinosa como un iniciado, un hombre cuya formación erudita y enciclopédica, le

permite recorrer, descifrar y re-armar el laberinto que se teje en cada experiencia intelectual, la cual surge y se construye en el contacto con otros personajes. De este modo, podemos afirmar que en Cendales, la delimitación y defensa de su territorio individual, protege la esencia de un centro en el que reposa el saber, un complejo centro caracterizado por el amor al conocimiento profundo de las cosas.

Centro que además, en la obra simbólicamente se descentra para dar paso a la imagen de un laberinto cuyo valor significativo se reafirma en la medida en que se aleja, como bien hemos mencionado, de una concepción laberíntica clásica, en la que éste es caracterizado por encerrar en sí mismo ciertas verdades absolutas. En virtud de ello, coincidimos con Santarcangeli (1997) quien argumenta la presencia del laberinto como imagen del mundo, imagen que con el tiempo ha perdido su centro original, lo cual implica la aceptación de la multiplicidad en las diferentes posibilidades de construcción e interpretación del sentido.

Cendales posee la oportunidad y la creatividad suficiente de construir un laberinto mental e intelectual, que relativamente procura en sí mismo, figurar ese centro donde habitan sus ideas más hondas de conocimiento y “verdad”. Ideas que en la novela de manera simbólica, justifican la inexistencia de discursos absolutos o totalizadores, pues el personaje, al igual que cualquier individuo moderno, habita una realidad siempre compleja y heterogénea.

Laberinto cultural que incluye además, cada una de las representaciones dentro de las cuales transitamos todos, incluyendo la voz de su propio autor. Ya lo evidenciábamos apoyados en el análisis de Figueroa (2005), que muchas cualidades y referencias presentes en el discurso de Cendales, se asocian a determinadas preocupaciones estéticas y socioculturales de Germán Espinosa, cuya huella ha quedado registrada en cada una de sus obras, en las cuales, *La balada del pajarillo* no logra ser la excepción.

De acuerdo con lo anterior, nos remitimos a Nicolás Rosa (citado en Kapschutschenko, 1983) quien afirma a nivel literario y estético, que entrar en el laberinto es entrar en la obra, recorrerla en amplios pasillos y galerías que componen el discurso, hasta llegar al centro y descubrir el desenlace o el enigma de la historia. Por lo tanto, en este ámbito hermenéutico, se concibe que la obra literaria oculta en su estructura compositiva diferentes niveles de

comprensión, exigiendo al lector, establecer relaciones significativas, intertextuales, metafóricas, alegóricas o simbólicas, etc., las cuales trascienden la linealidad del texto.

En esta medida, hemos caracterizado la presencia de las galerías del conocimiento como laberinto *neobarroco*, amparados por la amplia definición que logra establecer el teórico italiano Omar Calabrese (1999), al reemplazar el término *postmoderno*, por la expresión *Era neobarroca*.<sup>66</sup> El italiano alejado de la concepción clásica del siglo XVII, lo concibe como “un aire del tiempo” confuso, fragmentado e indescifrable, en el que se evidencia “la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad” (Calabrese, 1999, p.12).

De modo que lo anterior nos permite afirmar que tanto la novela, en cuanto a su construcción guiada desde el manuscrito y el ejercicio propio de la memoria, como las formas de expresión del personaje, remiten a la presencia de un laberinto fragmentado, *un laberinto neobarroco*, reflejo de un mundo contemporáneo que no sólo amplía y desorienta sus propias búsquedas, sino también, las búsquedas e intelecciones de cada lector.<sup>67</sup> Se trata entonces de un complejo laberinto en el que se explaya un amplio conocimiento propio de un lector apasionado; espacio literario que establece simbólicamente una conexión erudita del mundo, sustentada en inabarcables referencias a la historia social y cultural de la humanidad, permitiendo a su vez, nuevas interpretaciones del símbolo.

---

<sup>66</sup> Basado en algunos aspectos desarrollados por el cubano Severo Sarduy, el italiano afirma que asistimos a una era *neobarroca* caracterizada por la huida hasta el límite, donde divisamos sin embargo, lo terrible de la fragmentación, la cual rompe la unidad prefigurada y buscada: “Es simplemente un ‘aire del tiempo’ que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente” (1999, p.12)

<sup>67</sup> Vale la pena mencionar que Figueroa (2008) basado en los planteamientos de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Edmundo O. Gorman, Severo Sarduy, Lezama Lima y Omar Calabrese, etc., realiza un acercamiento al concepto de lo *Neobarroco* desde el contexto cultural y literario latinoamericano, donde afirma que: “En la práctica literaria latinoamericana, especialmente de la novela de los últimos treinta años, el Neobarroco significa artificialización creadora, goce de enmascarar y desenmascarar la realidad, percepción de una carencia y por ello búsqueda del objeto perdido que se transforma en objeto de lenguaje” (p.13) con el fin de caracterizar una escritura de la globalidad, la relatividad y la búsqueda incesante: “Indudablemente en la era neobarroca ya no se trata sólo de la manifestación de crisis y colapsos en los sistemas de representación, sino, y sobre todo, de un gusto del sujeto descentrado por lo multiforme y lo discontinuo” (Figueroa, 2008, p.107). Cualidades que pueden guardar una estrecha relación con la interpretación del laberinto como imagen neobarroca presente en la novela objeto de estudio.

## 4.5 El monstruo dentro del laberinto

“El alma humana encierra en sus repliegues más hondos, una bestia, una bestia inmundada, de la cual nadie debe avergonzarse, puesto que ella y nosotros conformamos un ente único, un solo ser, una aviesa fusión” Germán Espinosa – *La orgía*.

Desde una visión hermenéutica y antropológica sustentada en los planteamientos de la mitocrítica, Gilbert Durand (1993) concibe toda obra como manifestación simbólica en la que es posible -tanto para el autor, como para su intérprete-, reconocer las inmemoriales imágenes que se repiten a través de los tiempos en los diversos relatos históricos y legendarios. “Figuras míticas” compuestas de símbolos, arquetipos y esquemas, que además de constituirse en relatos, se convierten en elementos estructurales que promueven toda construcción del discurso ya sea religioso, científico o filosófico.

Probablemente, Germán Espinosa, al igual que Borges, Cortázar o Nietzsche, entre otros autores, llega a resemantizar en su obra los mitemas del laberinto y el Minotauro, trayendo nuevamente al universo de la literatura contemporánea la imagen de un monstruo, ahora, poco a poco alejado de las lindes del horror, quizá con el ánimo de enfatizar ciertos aspectos simbólicos relacionados con la soledad, el vértigo y la culpa del individuo moderno, aún prisionero en infinitas construcciones físicas y metafísicas.<sup>68</sup>

En este contexto, es posible reconocer que el Minotauro clásico, devorador de hombres, imagen terrígena de la animalidad y la perversión humana o divina, adquiere un valioso sentido simbólico al encerrar dentro de la marginalidad y el enigma del laberinto, la visión pasiva de un ser que observa un mundo completamente adverso. El Asterión de Borges es el ejemplo más caro de dicha resemantización, pues nos hallamos ante la imagen de un ser que ha “humanizado” parte de su instinto animal, lo cual implica la existencia de una nueva sensibilidad frente a las condiciones que encierra su propio mundo. Sin olvidar además, el “cabeza de toro”, el monstruo más allá de lo humano que recrea Julio Cortázar en su obra “Los reyes”.

---

<sup>68</sup> De manera que en este apartado se pretende realizar una lectura a la imagen del monstruo encerrado dentro de su propio laberinto, teniendo como referente los ecos significativos del mito, y los nuevos sentidos que el escritor colombiano logra establecer a través de la imagen de Braulio Cendales, un hombre que naturalmente, llega a encarnar en sí mismo, la imagen dual de lo humano y lo monstruoso.

Evidentemente, estas formas de convocar la duplicidad entre el mito y la literatura, Teseo y Minotauro, lo monstruoso y lo humano, el adentro y el afuera, el bien y el mal, la razón y la locura, etc., nos remite a un tipo de literatura en la cual, a través de una clave simbólica, la imagen arquetípica del laberinto logra apropiarse nuevos y reveladores sentidos.

De modo que en este contexto de la duplicidad, la complementariedad y el símbolo, el tema del *doble* adquiere un gran valor significativo en la lectura hermenéutica que ahora nos proponemos. Germán Espinosa lo retoma en diversos relatos, entre los que se destacan: *La orgía* (1961), *La trinidad* (1990), *Der doppelgänger* (1991) y *El arquetipo* (2000), manifestado en la presencia de elementos como el sueño, la fantasía, el delirio, el retrato, etc. Aunque la intención de este apartado no es propiamente presentar una lectura exhaustiva del tema del doble, puesto que nos interesa es realizar una interpretación simbólica de lo monstruoso que habita dentro del laberinto, vale la pena expresar algunos aspectos relacionados con dicho tema, motivo o figura, pues consideramos que se trata de un elemento que complementará esta interpretación del laberinto como imagen simbólica en la novela del escritor colombiano.<sup>69</sup>

Sin duda, la presencia del doble en la literatura como bien lo expone en su trabajo la española Rebeca Martín (2006), se encuentra fuertemente arraigada en lo fantástico, no sólo por sus mecanismos estéticos que permiten la construcción del relato, sino también, por su función particular de revelar la condición física, social y espiritual de su protagonista: “el doble vulnera la concepción de la realidad del individuo y le obliga a enfrentarse consigo mismo, a desenmascarse, a renunciar a su personalidad y con ella, a toda posibilidad de salvación” (Martín, 2006, p.61). Expresiones como “alter ego”, “el otro yo”, “el segundo yo”, “doppelgänger”, etc., aluden a la manifestación de dos representaciones del individuo, que generalmente se encuentra sitiado, invadido o perturbado por “algo” o “alguien” que su psique ha asimilado como “extraño”.

---

<sup>69</sup> Por cierto, el mismo autor en el prólogo del libro de cuentos “Romanza para murciélagos” (2004) expresa que: “Algunas personas me aseguran que el personaje relator se asemeja inmensamente al Braulio Cendales de La balada del pajarillo. Pienso que les asiste toda la razón. Ambos argumentos surgieron por la misma época y me late que aquel protagonista (ahora escindido en dos personas) vivía en mi interior al modo no sólo de un huésped fortuito, sino como parte de mí, como una especie de reverso de mi natural. Creo que todos, en el fondo, somos a la vez el doctor Jekyll y el señor Hyde, sólo que uno de los dos ejerce predominio (...) todos configuramos unos perfectos desconocidos para nosotros mismos.” (p.462).

Al respecto, es importante tener presente el concepto de “lo siniestro”, que desde una visión estética propone Freud en su artículo titulado *Unheimlich* (1919). Para el investigador austriaco los sentimientos repulsivos, contrarios y desagradables suelen ser factores que constituyen lo *siniestro*, aquello que irrumpe y afecta las cosas familiares y cotidianas del sujeto, generando la pérdida del dominio sobre su propio yo.

Así, teniendo en cuenta lo anterior, es posible afirmar que en la novela de Espinosa la presencia de lo extraño genera desde luego, una serie de inquietantes comportamientos en Braulio Cendales que poco a poco van alterando su individualidad, conduciéndolo entonces, a los abismos de su propio deterioro físico y moral, como en algún momento llega a expresarlo el mismo personaje: “A tal punto puede nuestra personalidad desordenarse y encaminarnos hacia lo que antes repudiábamos.” (p.439).

La irrupción de Primitivo Drago en la oficina de redacción de Cendales se establece en su vida como elemento novedoso que descentra la comodidad de sus días. Aquel viernes de septiembre (nueve meses antes de redactar sus manuscritos), bajo el ambiente atenuante de una tarde de lluvia: “Las campanadas, prolijas y solemnes, me habían llenado de una atribulada inquietud” (p.22), aparece frente a su cubículo un hombre alto, pálido y esbelto, cuya presencia daba la sensación de un vampiro melancólico. En este caso, para el personaje, apoyado aún en explicaciones lógicas e intelectuales, la expresión *vampiro* se encuentra asociada a la imagen folclórica de dicha criatura: “digo *vampiro* para aludir a ese espectro que, conforme a la creencia de ciertos pueblos, sale de noche de la tumba para succionar la sangre de los vivientes” (p.23).

No obstante, después de una reflexión sobre la presencia del vampiro, basado en algunos aspectos generales de la literatura y el cine, Cendales asocia la imagen de Drago con el personaje literario lord Ruthven del médico y escritor inglés John Polidori, quien logra vampirizar a la pareja de hermanos Aubrey, expresando en cuanto al pintor que: “En su rostro podía percibirse un sosiego casi tan atrayente como la vida.” (p.24).

Todo ello va indicando la profunda fijación de Cendales hacia la imagen siniestra de Primitivo Drago, lo cual le permite reconocer que su vida quedaría inexplicablemente unida a su presencia: “Algo me decía, por lo demás, que de algún modo mi vida iba a quedar ligada a aquel intruso misterioso, que había irrumpido como un fantasma en mi oficina.” (p.49). A nuestro

parecer, Primitivo Drago se constituye además de la representación de lo siniestro en la obra, en una especie de figura que remite a la dualidad, al reflejo amenazador que esconde la propia psique del personaje, pues es éste quien proyecta desde su imaginación, la existencia de un individuo que puede encarnar (según su percepción) la esencia de lo humano y lo monstruoso, aspecto que intentaremos explicar con mayor detenimiento.

Desde las diferentes teorías acerca del tema del doble, éste se reconoce como un elemento complejo cuyas manifestaciones (sombra, alma, retrato, gemelo, reflejo, etc.) sólo son posibles mediante la proyección anímica de un individuo hacia la presencia o imagen de su doble, experiencia que permite evidenciar la vida desde otros planos ignorados o escondidos del ser. Ello implica entonces, como bien lo expresa Martín López (2006) que la contemplación de lo extraño, lo “otro” ceda paso a la reflexión cognoscitiva e interrogación ontológica, que bien determina una relación problemática del individuo con su propia realidad.

En este sentido, percibimos que Braulio Cendales asume una relación problemática frente a la imagen de Primitivo Drago a partir de diversos motivos, los cuales justifican su accionar frente a la presencia del pintor español. Entre estos aspectos sobresalen: cierta muestra de intelectualismo, profesionalismo artístico, la posible desaparición de Mabel Auselou, la pérdida de su prestigio social y profesional, su hundimiento en el mundo del alcohol y la droga, etc. Al respecto citamos algunos apartados de la obra que bien ejemplifican dichas percepciones:

Sólo a mí me ha sido dado saber que él la mató; con él comparto ese secreto cósmico. Me subleva reconocer que hay algo de lo cual sólo él y yo somos conscientes, injusta y espantosamente conscientes. Ello nos hermana, nos hace cómplices; y, en su presencia, me acometen deseos casi incontenibles de regurgitar. (p.18).

Advertí, con un miedo mezclado de alegría, algo así como la silueta de un enorme murciélago, arrebujado en la membrana de sus alas. (p.54).

El vino había dejado un brillo carmesí sobre sus dientes enfermos y, de pronto, vi plena y asombrosamente en él al Nosferatu. (p.60).

Su presencia llegó a resultarme obsesiva y execrable. (p.164).

Ello avivaba en mi interior, como una hoguera arrebatada, el odio que sentía hacia Primitivo Drago. Con harta frecuencia, me decía que hacía tiempos debería haber asesinado a ese hijo de puta. (p.434).

De la noche a la mañana, el vampiro se había convertido en un príncipe y yo, casi en un mendigo. (p.439) etc.

De acuerdo con lo dicho, y retomando nuevamente la propuesta teórica de la española Rebeca Martín (2006), se puede evidenciar que la imagen del doble materializa el lado oscuro del ser humano, al ser depositario de los sentimientos más execrables según las percepciones morales o sociales del individuo que lo recrea.

Simbólicamente, Braulio Cendales como héroe del relato se percibe a sí mismo en relación con lo otro (la imagen odiada de Primitivo Drago), al compararse con éste, sin duda, pone de manifiesto todas sus debilidades, miedos y deseos más profundos. Entre ambos, se establece pues una compleja reciprocidad mediada por la aceptación y el rechazo. El asombro inicial y la simpatía que ejerce Drago en su vida, poco a poco ceden paso a una profunda aversión; razón por la cual, Cendales intuye que ha de proteger su integridad física y mental de esta aterradora amenaza, presencia que le supone un inevitable encuentro con el destino.<sup>70</sup>

En la novela de Germán Espinosa se percibe que Braulio Cendales establece una empatía con lo monstruoso. En él no existe un rechazo marcado por la diferencia que busque alejarlo completamente de su existencia o no; al contrario, conocedor de su condición en el mundo, busca entenderla y por qué no, asumirla.<sup>71</sup> Quizá la clave para dicho entendimiento, se encuentre en las mismas lecturas que aborda el personaje. Esa semana en que conoce a Primitivo Drago, Cendales inicia la lectura del ensayo titulado “Los monstruos y el mito” de E. L. Revol en el cual, según el personaje: “Se desmenuza de una manera asombrosa el constituyente de incomunicación que implica cualquier monstruosidad o mero defecto físico. Según él (Revol), el monstruo es el individuo por excelencia” (p.50).

Para Revol (1969) en el contexto de la escritura de su ensayo, el vínculo firme entre los monstruos literarios y los autores románticos se afirma en que el romántico es el individuo que

---

<sup>70</sup> A nivel literario, este carácter antagónico del héroe del relato se establece desde el periodo del Romanticismo como motivo que asume una entidad propiamente subjetiva. Al respecto, Martín López (2006) señala entre las principales características de estos individuos la posibilidad de tratarse de: “Un ser hipersensible, egocéntrico, megalómano, sumido en su mundo interior, en ocasiones entregado al vicio y la depravación, en otras procedente de un origen hostil o incierto. Un personaje incapaz de discernir lo real de lo imaginario y que a menudo es visitado por el doble en sueños, trances hipnóticos o ataques de locura.” (p.45). Cualidades que en algunos momentos de la obra, logra personificar Braulio Cendales.

<sup>71</sup> Cabe señalar que Cendales en medio de sus relaciones problemáticas con los demás individuos, construye su propio bestiario. Recordemos que él mismo reconoce una extraña actitud basada en buscar en los hombres semejanzas con determinadas bestias o animales.



aspira a amplificar, a exagerar hasta lo monstruoso su individualidad “para ello, si es necesario, alimentándose de parientes y amigos, quienes así se convierten en sus víctimas, imponiéndose entonces, la imagen del vampiro.” (p.22). En este caso consideramos significativa la interpretación que logra extraer Cendales de la lectura del ensayo, pues es evidente que desde la escritura de la obra -mediada por el sentimiento y el recuerdo-, y la modificación de las conductas de su yo, la imagen simbólica del monstruo se materializa en su propia esencia. Cada vez que pierde sus capacidades racionales, concretas u objetivas, se va reafirmando paulatinamente su individualidad. “El vampiro simboliza una inversión de las fuerzas psíquicas contra uno mismo” afirma Chevalier (1988, p.1047).

Cendales al igual que el monstruo interpretado por Revol, es un individuo romántico que logra exagerar su individualidad hasta lo monstruoso. Metafóricamente, como el vampiro se alimenta de sus amigos y conocidos. Diferentes momentos descritos por el personaje ratifican esta lectura, entre ellos: la muerte de su pequeña hermana, anécdota infantil que genera la pérdida de la unidad familiar; el abandono de su novia María Angélica -imagen femenina contrapuesta a la presencia de Mabel Auseoul-, a quien vuelve a buscar en los momentos más desesperantes de su adicción a la droga; el primer encuentro sexual con Mabel Auseoul minutos después de la muerte de su empleada, que en palabras de Figueroa (2005) “se presenta como ritual demoníaco que en su conjunción con Eros y Thánatos el personaje sella definitivamente el pacto con el mal” (p.335); el encuentro sexual con la poetisa catalana presenciado por el abogado Miranda en un club privado de la ciudad, e incluso, con Primitivo Drago a quien logra humillar, ultrajar e imposibilitar para el ejercicio de la pintura, etc.

No obstante, consideramos que la interpretación de lo monstruoso en Braulio Cendales se reafirma en la imagen del *vampiro intelectual*, una especie de héroe o de arquetipo individualista, basado en la imagen del poeta Lord Byron, que según expresa el personaje, fue amante de su propia hermana; razón por la cual, William Polidori, el médico del poeta inglés, escribe su relato *El vampiro* (1819) en momentos en que éste se convencía de que su paciente era un verdadero monstruo. Coincidencia que interpretamos ampliamente significativa para el propósito de este apartado.

Cendales como personaje puede guardar cierta correspondencia con el aspecto vampiresco del poeta, no sólo porque su amigo Blanquiset sea su médico e intente comprender sus paranoias y desmanes<sup>72</sup>; sino también, porque Cendales, al igual que Lord Ruthven el personaje del relato ya mencionado, metafóricamente vampiriza a sus conocidos, de manera especial, la pareja Drago-Auselou. Lord Ruthven, hunde en la lujuria, la infamia y la degradación a quienes acuden a él, como bien sucede con la pareja de hermanos Aubrey. No obstante, debemos recordar que Braulio Cendales relaciona la primera impresión que tiene de Primitivo Drago, con la imagen del vampiro Lord Ruthven; un vampiro estilizado y con una marcada descendencia europea:

Su aire fantasmal podía proceder, más bien, de esa difusa lejanía en que se nos antoja que vive todo atildado caballero, todo individuo excesivamente civilizado (...) No sé ahora decir si de allí, más que de su propio continente, derivé la imagen vampiresca, que agucé como una fijación. (p.24).

Ello implica reconocer que en la obra, también es posible la presencia de diferentes vampiros, pues Braulio Cendales es atrapado por la aparente seducción del pintor, conduciéndolo así, por los caminos de su propia degradación física y moral.<sup>73</sup> Por cierto, en algún momento de la conversación, Drago le expresa: “Vampiros hay en todas partes. Todo depende de quién se deje chupar la sangre.” (p.60).

En Cendales se percibe entonces, la imagen de un hombre que durante todo el desarrollo de la novela se evidencia la reafirmación de su individualidad. De manera que esta reafirmación se complementará en la dualidad misma del monstruo que logra interpretar a partir del rechazo social que convierte al monstruo físico, en monstruo moral, tal como ocurre con Frankenstein en la novela de Mary Shelley:

Aquélla, me dije, que supone causas libres, ésa que se llama necesidad moral. Desde el punto de la fantasía, los monstruos podían, pues, considerarse como brotados de una necesidad moral.

---

<sup>72</sup> “Este médico bohemio constituye, por sí solo, un tesoro de erudición. Su charla acostumbra clarificar mi mente.” (p.66).

<sup>73</sup> En el relato de Polidori, encontramos una escena en la cual, una joven griega al narrarle a Aubrey sobre la presencia de vampiros en su comunidad, percibe que éste se mostraba un tanto incrédulo. Le suplica que le creyera, puesto que la gente había observado que aquellos que se atrevían a negar la existencia del vampiro siempre obtenían alguna prueba que, con gran dolor y penosos castigos, les obligaba a reconocer su existencia. En este contexto es posible interpretar en la obra, cierto rasgo premonitorio sobre el destino del personaje, principalmente, en la relación que se establece entre Cendales y Primitivo Drago.

Necesidad, por supuesto, de combinar entre sí determinadas representaciones, manifiesta en el sueño, pero también en todas las fantasías conscientes. En cierto modo, el ser humano necesitaba liberar sus miedos materializándolos. Era infinitamente más tranquilizador un vampiro que vagaba por los alrededores que un vampiro alojado en nuestra conciencia. (p.53).

Es esta necesidad moral interpretada desde la figura del doctor Frankenstein como monstruo romántico, monstruo individualista, la que justifica en el personaje la aceptación de la imagen de lo monstruoso, proyectada en la presencia de Primitivo Drago; aunque, y paradójicamente, reflejada en su propia vida, como forma consciente o no, de liberar ciertos miedos o angustias.<sup>74</sup>

En cuanto a la imagen revalorizada del monstruo dentro del laberinto como bien lo hemos expuesto desde la lectura de la obra de Borges y de Cortázar, cabe mencionar que la soledad que enfrenta Asterión, el ser monstruoso condenado a vagar por los amplios corredores de un laberinto, se debate en la dualidad presente, entre la muerte y una posible redención, la espera del “otro” proyectada en el acto lúdico y creador de la palabra. De modo que la imagen de este Minotauro, simbólicamente establece la posibilidad de ingreso a otro laberinto, un complejo laberinto que traza las huellas imborrables de su ser.

En este sentido, Braulio Cendales reflejaría la imagen simbólica del monstruo encerrado en su propio laberinto. Sus manuscritos detallan paso a paso el encierro en el cual se encuentra su vida después de haberlo perdido todo; y como el Asterión del relato contemporáneo, asume una postura individualizada, diferente a la que ha pesado sobre el mítico Minotauro, condenado y rechazado por encarnar todas las fuerzas del mal.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Revol (1969) expone que este Prometeo moderno se convierte en prototipo de la ambivalencia que caracteriza al genio romántico, pues su propio talento y su gran saber sólo le sirven para abrir otra caja de Pandora. En este sentido, percibimos una correspondencia significativa en cuanto a la caracterización de Cendales y la serie de acciones negativas que acarrea su vida después de conocer a Mabel Auselou. Situaciones bien descritas en el capítulo III de la obra, cuyo título alude simbólicamente al relato clásico.

<sup>75</sup> Al respecto Santarcangeli (1997, p. 26) afirma que sobre el Minotauro se plasma no sólo el destino de la bestia que tiene que ser sacrificada, sino también, el brote de la bestialidad en el hombre; bestialidad que precisa ser castigada con la muerte, una muerte que es tan necesaria como injusta. Para el italiano, la complementariedad del símbolo se concentra en aceptar también que así como somos Minotauro, también somos el victorioso héroe solar conducido a las últimas cavernas de nuestros sentimientos menos humanos en donde es posible dar muerte a la animalidad más escondida. De tal manera que “El Minotauro no personifica solamente las potencias oscuras, no es símbolo tan sólo de los ciegos instintos que anidan en el alma humana: es además el hombre en el animal, el ser lleno de sufrimiento que quiere salir de su estado de encierro en sí mismo, de su esencia animal, de las terribles estrecheces de la vida instintiva; es un ser ansioso de luz.”

Sin embargo, Cendales pese a todo comportamiento deplorable que marca la biografía de su pasado más doloroso, al final de sus días intenta resarcirse de cada una de sus faltas mediante el acto catártico de la escritura. Muchas de éstas las confiesa con el ánimo de encontrar en un posible lector un eco afectivo. Su experiencia de vida la postula como un ejemplo doloroso que no se debe seguir. La muestra entonces de una actitud completamente humana frente a su propia existencia, y la de los demás:

He consignado el episodio porque deseo, en estas páginas escritas la eventual salvación, ser lo más sincero que pueda. También porque pienso que mi amor por Mabel Auselou, por mi Diosa Blanca, a quien me asesinaron sin piedad, me ha elevado por encima del común de los hombres y me ha otorgado la palma del martirio. Con su espantosa muerte, quedaron compensadas las de Clarita y Vicenta, y quedé purificado como por las llamas de un purgatorio. (p.251).

Al mismo tiempo, cabe expresar que desde la tortura que ejerce el encierro y el abandono, su conciencia le permite reflexionar incluso, sobre el concepto de la justicia humana. En él después de cometidas todas sus faltas, al igual que el mito de la caja de Pandora, lo único que queda es la *esperanza*, y no sólo la esperanza de un lector que justifique cada uno de sus actos, sino también, esa esperanza en la existencia de una justicia natural y espontánea, diferente de la justicia de los hombres que lo ha condenado, desconociendo sus sentimientos más profundos que lo obligaron a actuar de esta manera.

Se trata pues de una vida descentrada que desde el encierro llega a reconocer en su existencia la trascendencia del castigo y el sufrimiento. Aunque no del todo equiparable con otros actos mucho más atroces; como bien se evidencia en la vida de su compañero de celda, el pedófilo Tomás de Aquino Devia, un monstruo más que sufre de ciertos terrores metafísicos al profesar una extraña batalla con lo divino, y sobre quien, finalmente, despierta cierto sentimiento de compasión:

Me encuentro aquí, en esta ergástula obscena de El Agarradero, por razón de un crimen pasional, que indujo la desesperación, no por delitos, como los suyos, premeditados y contumaces. No es posible equipararnos, medirnos con el mismo rasero, lo cual es, en últimas, lo que parece pretender y, además, propagar a los vientos esta cohabitación indeseable. (p.397).

Dos vidas descentradas, atormentadas en la estrechez de una celda; dos mundos que suplican compasión por su penosa miseria, dos voces fácilmente identificables en el poema de Baudelaire que acompaña a la novela. Seres abandonados que soportan el castigo al margen de toda libertad

y dominio. El centro de un laberinto que encierra su propio descenso hacia los territorios oscuros de la muerte.

Finalmente, hemos realizado una lectura de lo monstruoso desde la imagen de Braulio Cendales, un personaje que en cierta medida, comporta la imagen revalorizada del Minotauro, sólo que su monstruosidad se evidencia desde las percepciones subjetivas de lo siniestro proyectado en la presencia de Primitivo Drago. Actitud que encuentra su sustento en las profundas manifestaciones de la individualidad, pues se ha evidenciado cómo en la medida en que ésta se presenta, paulatinamente se refuerzan sus acciones más monstruosas.

Cendales como un Asterión encerrado en su laberinto, después de todo comportamiento negativo y castigado desde una lógica diurna, contempla la necesidad ontológica de contar su historia como ejemplo de mortales e inadvertidos, y como forma además, de compensar moralmente sus penas ante el horror de sí mismo. Simbolismo *transfigurador* o *sublimador*, que en palabras de Ortiz-Osés (2003, p.6) encuentra su contrapunto en el acto de amor, en el cual el hombre intenta amansar su monstruo interior.

#### 4.6 El sueño y el laberinto

“A nadie falta esa ‘bahía mágica’ en la cual nos confrontamos con nosotros mismos, nos revelamos en la desnudez de nuestro espíritu, vivimos aventuras descabaladas, invocamos los resortes secretos de nuestro ser, activamos nuestros deseos o temores más cercanos y hasta en algunos casos -como ciertas investigaciones parecen señalarlo- desciframos las líneas de nuestro futuro.” Germán Espinosa. *La vida misteriosa de los sueños*.

En el capítulo II hemos expresado que desde el psicoanálisis jungiano los sueños se definen como autorepresentaciones del inconsciente, los cuales por sí mismos contienen una infinidad de imágenes sujetas al análisis e interpretación. Su función, se basa entonces, en restablecer el equilibrio psíquico del individuo a partir de su propio material onírico; material que fortalece y combina una serie de representaciones cargadas de subjetividad o emotividad, cuyo lenguaje se instaura en todo un universo simbólico.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> En este apartado se pretende interpretar la función estética y simbólica que adquieren los diferentes sueños en la novela de Germán Espinosa, como elementos que redundarán en la semántica del símbolo del laberinto. Lectura que se aleja de la función terapéutica que cumple los sueños desde el psicoanálisis jungiano y la adquisición del equilibrio psíquico.

Sin duda, nuestra historia cultural ha demostrado que desde la antigüedad y aún, hasta nuestros días, el tema o motivo del sueño ha estado presente en el discurso de la literatura. Éste ha sido apropiado asignándole diversos valores expresivos o simbólicos, no sólo como elemento de carácter místico, mágico o profético en cuanto a revelación de lo inefable y trascendente, sino también, como reflejo natural de los estados de la psique y el alma. Así, sus múltiples manifestaciones en diferentes mitologías y periodos artísticos o culturales, han ofrecido un amplio escenario narrativo, muestra de una profunda libertad expresiva inherente a la condición humana.

Libertad que encuentra y posibilita en el escritor del Romanticismo la exploración de su verdadero estado poético. Su arte se despliega en universos forjados a través del discurso de la imaginación o la fantasía, donde el *sueño* y la ensoñación<sup>77</sup>, producto del instinto y las pasiones que representa el yo como realidad esencial y absoluta, logra además, protagonizar una libertad auténtica del espíritu humano. Al respecto, Rubino (1994), posiblemente cercano a la propuesta teórica del filósofo español Ortiz-Osés<sup>78</sup> expresa que:

La cosmovisión romántica, con su pasión e interés por la vida profunda, por el inconsciente, por los sueños, visiones y fantasías, por los estados de trance y de creatividad humana, habrá de abrir un surco que desembocará en el interés, importancia y valoración que el símbolo y la hermenéutica poseen en la actualidad. (p.47)

De manera que en este periodo, el sueño y la ensoñación se convierten en recursos apropiados para la creación literaria, pues se asumen como estados que posibilitan al artista acercarse a aquello que no es posible desde los dominios de la vigilia. Motivo que entre otras cosas, garantiza en la mente del creador, la presencia de lo extraño, enigmático y misterioso, gestado en el universo de la pesadilla y la alucinación, donde habitan todas aquellas imágenes alusivas al peligro y la muerte. Sin desconocer con todo ello, la posterior influencia de la retórica del sueño para los artistas del Surrealismo.

---

<sup>77</sup> Ésta, a diferencia del sueño se produce en estados aparentes de vigilia. Sobre ello Jean Chevalier (1988, p.961) expresa que el soñar despierto puede ser asimilado al sueño nocturno, tanto por los símbolos que entraña, como por las funciones psíquicas que es capaz de cumplir.

<sup>78</sup> Ortiz Osés (2003) centra su teoría hermenéutica como parte de la herencia del Romanticismo (Hermenéutica posromántica), pues reconoce en dicha corriente una concepción de la realidad no definida, ni definitiva, sino la realidad como finitud abierta o infinita, cuya naturaleza velada sólo puede ser traspasada por medio de la imaginación.

Es así como todas estas aproximaciones permiten que el psicoanálisis posteriormente, realice una síntesis de los valores significativos del sueño desde una perspectiva racional propia del discurso de la ciencia, y una visión estética o poética otorgada desde la literatura, el folklore y el arte en general. Freud en su libro *La interpretación de los sueños* (1900), primer esbozo de una teoría de la interpretación onírica, asocia -basado en los planteamientos del filósofo J. G. E. Maas- los contenidos frecuentes de nuestros sueños con aquellos objetos sobre los que recaen nuestras más intensas pasiones. Para el psicoanalista, los sueños son productos “psíquicos plenos de sentido”, material que procede de toda experiencia vivida y consciente, valioso en el análisis psicológico de la neurosis o los trastornos mentales.

No obstante, conviene recordar, y bien como lo señalábamos al inicio de este apartado, que Jung un poco alejado de la visión freudiana del mundo onírico, considera los sueños como autorepresentaciones espontáneas y simbólicas del inconsciente. Única vía para llegar a un verdadero conocimiento del alma humana, pues se revela en ellos la totalidad del ser que contribuye desde su experiencia psíquica y onírica a su formación. De modo que ambos autores logran resignificar la importancia del pensamiento simbólico presente en las manifestaciones del sueño como parte fundamental de nuestra experiencia individual y colectiva.

Germán Espinosa al igual que los psicoanalistas considera los sueños como parte auténtica de la realidad del individuo. En su ensayo *La vida misteriosa de los sueños* (2005, p.15) expresa que en las visiones oníricas se hallan latentes nuestras manifestaciones del ánimo, y sobre todo, nuestros miedos o aspiraciones. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que el sueño se constituye en elemento que dinamiza otras reactualizaciones simbólicas de la imagen del laberinto, pues sus representaciones remiten a imágenes que deben ser interpretadas sobre la base de dos mundos aparentemente contradictorios (la vigilia y el sueño), manifestaciones cuyos esquemas, reflejos y arquetipos, logran asociarse además, con los regímenes de la imagen expuestos por el antropólogo Gilbert Durand.

De igual modo, el cartagenero expresa en su ensayo que los sueños constituyen un orbe en apariencia caprichoso y desaforado sobre el cual nadie puede ejercer control alguno (2005, p.15). Idea que podría integrarse a la visión de María Zambrano (1998), cuando la teórica española afirma que bajo las categorías del sueño y el tiempo, el hombre no dispone de sí, por

eso debe padecer su propia realidad. Realidad individual, fragmentaria, interrumpida, y recurrente, cuyas imágenes escapan al dominio de su propio creador.<sup>79</sup>

De manera que en este contexto de sueño y tiempo como elementos coactivos en la vida del individuo, podemos describir cada uno de los momentos oníricos que recrea Braulio Cendales, que desde la continuidad de la vigilia, llegan a reorientar sus complejos recorridos físicos y metafísicos. Todos ellos escenificados en espacios laberínticos -confusos e inabarcables- que atrapan por instantes su razón despierta.

El primer sueño de Cendales es evocado a partir, no sólo del ademán recurrente de alzar la vista al cielo por un extraño sentimiento de opresión fundado desde la niñez, sino también, a partir de la antigua creencia de formular un deseo después de contemplar el paso de una estrella fugaz. Fenómeno que visualizó cerca al Observatorio Astronómico donde esperaba encontrarse con María Angélica. En éste, el personaje se encuentra en una montaña al borde de un abismo. Al observar el firmamento -reflejo dominante en la vigilia- en “busca de un destino menos despiadado”, percibe que el cielo es en realidad, un inmenso espejo en el cual se refleja una pradera, donde se encuentra una cervatilla blanca bajo la sombra de un laurel:

Esa cierva, cuyo ser irradiaba pacífica ternura y cuyos cuernos lanzaban rayos dorados como el sol, me suscitaba un amor que, aunque lleno de la dulzura más celeste, zarandeaba la ansiedad, pues la sabía más allá del espejo y por tanto, inaccesible a mis deseos. (p.35).

Seguidamente, se aproxima un hombre que le implora “una triste porción de arroz” lo que interpreta como una divinidad que intentaba probar su virtud. Ésta asume su apariencia majestuosa y le anuncia que puede satisfacerle un deseo. En este universo onírico Cendales le pide poder tener la cierva blanca:

El dios cumplió mi voluntad, más sin traer la corza al mundo real, sino hundiéndome en la pradera especular, con lo cual quedé prisionero del espejo, deslumbrado por una luz profunda, torturados mis oídos por las palabras ‘no me toques, no me toques’(…) (p.35.)

---

<sup>79</sup> En este sentido, es importante señalar que María Zambrano (1998) desarrolla su investigación a partir de las formas que regulan y posibilitan los sueños, y no desde sus contenidos, lo cual marca un claro distanciamiento con el método psicoanalítico. Para la autora, sueño y vigilia son dimensiones de la realidad, partes imprescindibles del individuo. La forma-sueño se caracteriza pues, por la pasividad del sujeto que lo padece y quien no puede hacer otra cosa, sino despertar. En él fluye la *atemporalidad* paralela a la pasividad del sujeto, pero contrapuesta a su tiempo físico o real, y la *abespacialidad* en cuanto a las distinciones posibles entre el espacio del sueño y el espacio físico que habita la persona.



En este caso, podemos afirmar que se trata de un material onírico que contiene algunas imágenes significativas para la interpretación simbólica que nos hemos propuesto. Entre ellas sobresalen el contraste significativo entre el *cielo* y el *abismo*, dos elementos que indudablemente remiten a la mudanza de los regímenes de la imagen (Durand), y que bien simbolizan la situación existencial de Cendales. Sin embargo, ambas representaciones se encuentran mediadas por el valor simbólico que adquiere la imagen de la montaña. Su simbolismo asocia los sentidos de altura, centro, verticalidad y proximidad al cielo, morada de los dioses; término de la ascensión humana, etc. (Chevalier, p.722). Es en este espacio de trascendencia donde Cendales logra cierto contacto con lo divino.

De igual modo, podemos afirmar que en el sueño, la imagen del abismo se eufemiza en espejo, en reflejo de un paraíso en el cual pasteaba la cierva blanca. No sin antes quedar prisionero de este centro, de esta pradera especular que en el transcurso de su vida normal -si tenemos en cuenta las proyecciones del inconsciente sobre la vida futura del soñante- van a constituir su verdadero abismo, su fatal descenso. Su angustia aumenta al ser arrojado irreparablemente al mundo de la vigilia; por un instante comprende la posibilidad de haber experimentado una felicidad sobrehumana, si se hubiesen concluido los propósitos de su deseo:

Me preguntaba ahora por qué, a poco de despertar, me avasallaba la idea de haber visto ya ese paisaje y esa cierva, acaso con los ojos de la imaginación en la vigilia, acaso en otro sueño, acaso sugeridos por alguna perturbadora lectura. (p.36).

De manera que este primer sueño simbólicamente previsualiza la imagen idealizada de Mabel Auselou que llega a recrear y orientar cada uno de sus recorridos. Laberinto cuyo centro se desdibuja en la imposibilidad de tener en la vida real su verdadera cierva blanca.<sup>80</sup>; sin desconocer que la vigilia abordará posteriormente su equilibrio psíquico con las interpretaciones obligadas que concibe de la pintura *La Virgen del amparo* durante su proceso de restauración; además del extraño mensaje relacionado con la posible desaparición de Mabel Auselou que logra desentrañar de la obra de Primitivo Drago:

¡Qué intrincado mecanismo el de la mente! Ni aun las peores tribulaciones entorpecían su constante busca de equilibrio. Pero (...) ¿por qué tampoco las reflexiones alrededor del cuadro de

---

<sup>80</sup> La misma poetisa catalana le reconduce sus interpretaciones del sueño como el sueño de los poetas, en el cual la Diosa Blanca es reemplazada por la cierva (p.204). Al respecto, cita a Petrarca y Robert Graves, como autores que han sido inspirados por la verdadera diosa, Musa de los poetas.

Drago me transportaban a las deseadas comarcas del sueño y del reposo? ¿No habría encontrado también mi subconsciente, en la imagen del animalito asesinado, un pretexto para acendrar la previa aflicción? ¿No existiría una relación entre la pintura y el eclipse repentino de aquella mujer que consigo se llevaba todas las fuerzas de mi espíritu? (p.325).

Interpretaciones que de manera inevitable, traerán de nuevo los mensajes secretos proporcionados durante el sueño. Ello se demuestra cuando el personaje inmediatamente después de haber descubierto el verdadero mensaje oculto en la obra, llega a la siguiente conclusión:

¿Seguirá creyéndome el lector si le digo que, tal como la corza de mi sueño, aquella epifanía se hallaba en medio de una pradera, a la sombra de un laurel, entre dos arroyos de angosta corriente? (...) pero tenía ante mí la prueba acabada de la precognición onírica, de la calidad profética de mis ensoñaciones. Mi sueño de la corza se había materializado; el dios mendicante que causé en la noche me había obsequiado la visión, tal como se lo pedí, más sin enclaustrarme en el universo del espejo, sin dejarme impotente en ese mundo virtual y también sin que la cervatilla me opusiera su “no me toques, no me toques”, que me había resultado tan acongojante. (p.142).

Germán Espinosa en el ensayo anteriormente citado afirma que cada soñador cumple leyes diferentes en sus sueños, tanto que es posible aceptar que cada sueño puede partir de leyes propias e individuales, los cuales no podrían ser generalizados como bien la ciencia lo ha pretendido (Espinosa, 2005, p.50). En esta medida, podemos contextualizar el segundo sueño recordado por Braulio Cendales, representación onírica que asignará sentidos complementarios a la imagen simbólica del laberinto que estructura no sólo la psique del personaje, sino también, la estética de la novela.

En este sueño, a diferencia del anterior, el personaje trata de reposar los efectos del alcohol consumido en el Café “Lope de Vega”, hojeando las obras de Horace Walpole, especialmente *El Castillo de Otranto*, que según su autor, se basa en la consumación del arte de la sorpresa y el horror emocionante. El repaso por el prólogo del libro *Memoirs*, lo conduce a recordar la lectura juvenil del relato de Polidori, el apetito monstruoso y sobrenatural de lord Ruthven, cuya relectura podría darle armas con qué combatir un día cualquiera el probable vampirismo y las facultades astrales de Primitivo Drago (p.71). En esas fantasías se entretenía cuando lo cubre el sueño.

En él lo invade una imperiosa necesidad de cruzar un puente ruinoso entre dos comarcas, cuyo aspecto fundaba “un contraste poco tranquilizador” (p.71). Una, aún tolerable para su mente a pesar del viento lúgubre que cubría la noche; mientras que la otra, era ya vituperable,

pese a “no poder discernir nada cierto de su confuso orbe de tinieblas” (p.71).<sup>81</sup> Ante el vértigo su mente presupone la existencia de un río, pero al cerciorarse, descubre un inmenso arenal lleno de cactus de “erizadas formas sexuales” (p.72):

Algo esperanzador traté de buscar en los dos extremos de la armazón de madera y cáñamo. Sentía como si *alguien* debiera reclamarme en la frondosa oscuridad que se escorzaba hacia el tramo más largo. Percibí entonces, desde esa tiniebla, algo así como una quejumbre que mis sentidos enervados parecían complacerse en transformar en agónico esquema musical, cual si un *accentus* primario, salmodiado por un ser en tortura, derivase torpemente hacia el *concentus* de una antífona macabra. (p.72).

A pesar de lo intolerable del ambiente descrito en el universo del sueño, esta música le inspira una alegría maligna. La siente bullir en su espíritu al modo de “un escozor terrible y deleitable” (p.72). Al dirigir la mirada al extremo del puente, advierte la presencia de una gabardina gris que se alejaba con cierto “vuelo ondeante de mariposa nocturna”. Allí, un ser inconsistente lo reclama con diabólica codicia. En este instante del sueño, un sudor helado, y un sentimiento de asfixia lo devuelven nuevamente a la realidad. Observa con atención las pinturas colgadas en las paredes de su casa, pues “Eran éstas las que, día a día, engendraban en mí la firme noción de lo real y tangible” (p.73) expresa Cendales.

Sin duda, el sueño lo conduce a la imagen vampíresca y perversa, que en la vigilia se había formado de Primitivo Drago. La presencia que, como bien lo hemos mencionado, desencadena una serie de acciones que fatalmente llegan a contradecir la conciencia diurna del personaje. Tanto así, que logra cuestionarse cómo esta “bahía mágica” llena de imágenes amenazantes sumergen al individuo en un mundo aterrador: “Si algo no he logrado explicarme en este mundo, es la orgánica o metafísica necesidad de estas pesadillas que nos suprimen el sentido lógico y nos sumergen en lo grotesco.” (p.73).

En este sentido, es posible evidenciar el valor simbólico de la imagen del puente como elemento que vincula y conduce el trayecto del individuo hacia “lo otro”. Imagen que remite al cambio hacia lo desconocido e imprevisible, sujeto al riesgo o peligro. Chevalier (1988) afirma

---

<sup>81</sup> En este sentido es pertinente retomar con Durand (1981, p.84) el simbolismo negativo que el hombre ha asignado a la noche y las tinieblas. El francés se refiere al “choque negro” o “perturbación repentina de los procesos racionales”, donde los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión y abatimiento en el individuo. Recordemos que las acciones más trascendentales en el desarrollo de la novela, ocurren en el ámbito de lo nocturno, escenario donde emerge la escritura, los sueños, los excesos, las búsquedas, los encuentros o desencuentros, e incluso, la muerte.

que su significación onírica radica en simbolizar un peligro a superar, al igual que la necesidad de traspasar de un extremo al otro, pues éste pone al hombre sobre una vía estrecha, donde encuentra ineluctablemente la obligación de escoger, y donde la elección adquiere el valor categórico de salvar o condenar.

En el caso de la psique de Cendales, éste lo caracteriza una extrema ruindad, aspecto recurrente en su teatro nocturno. Su sueño desde una visión sustentada en el psicoanálisis, descubrirá entonces un secreto profundamente perjudicial para su vigilia. No obstante, este sueño vuelve a ser recordado en otros momentos de su vida cotidiana, cuyas interpretaciones tienden a variar en la mente de Cendales.<sup>82</sup> Es el caso del momento en el cual lee los originales de la obra de Mabel Auselou, donde llega a expresar que:

De una vaga manera, el entorno auselouano se emparentaba (siniestramente acaso) con aquél de la comarca execrable a la cual debía conducirme el puente de mi sueño. En cierto modo, Mabel y yo parecíamos compartir algo más que pálpitos o inspiraciones repentinas y telepáticamente transmisibles: compartíamos también un mundo, una inconsciente atmósfera. (p.120).

E incluso, mucho más avanzado en sus manuscritos, cuando recuerda el instante en el que descubre el aparente misterio que encerraba el cuadro del pajarillo emparedado, la obra maestra de Primitivo Drago. Al salir de la Academia Renoir, la noche fría y amenazante le trae a la mente el recuerdo de su anterior pesadilla: “Al proseguir mi camino, asocié la noche con el pasaje atroz de mi pesadilla, tuve la misma conmoción que si fuera a ingresar en el puente derrengado que me conduciría hacia el horror”. (p.323).

Finalmente, el tercer sueño se presenta poco después de volver a la casa del pintor. Allí en medio de la embriaguez y la impotencia ante una explicación clara sobre la muerte de Vicenta, Miranda y Mabel, de manera decidida acusa a Primitivo Drago de la desaparición y muerte de la poetisa. De regreso a su vivienda y en el preámbulo del descanso, el ensueño produce en él:

---

<sup>82</sup> A partir de este momento las imágenes del sueño comienzan a incluirse en la vigilia, lo cual sustenta un cambio mucho más dramático en la vida del personaje, esto va unido también a una escena anterior, donde en un momento de sopor, logra ver la imagen del puente y el jardín que lo conducía a un mundo vampirizado: “En uno de esos letargos, creí ver por segundos, redivivo en mi conciencia, el puente que había de conducirme a la comarca de la vampiricidad absoluta, y allá al fondo, la figura, hecha de sombra tupida, que parecía reclamarme hacia un universo de carencia y de soledad.” (Pág. 303) Al igual que sucede en otros momentos referenciados en las páginas (347) y (368).

Un tropel de imágenes revueltas se agitaba ante mis retinas cuando trataba de cerrar los ojos. Todo el lastre de aquel terrible día me volteaba en la cabeza como un film desorganizado y vertiginoso (...) Pero de inmediato comencé a verme prisionero en una habitación de muros de reluciente metal, sin puertas ni ventanas. Golpeaba esas paredes, implorando ser liberado, en vano. En el recinto había tan sólo un extraño artefacto, con una forma geométrica que se me antojaba satánica. Traté de hacerlo pedazos a puntapiés, pero era inconmovible y producía, a cada golpe mío, un sonido metálico de risa. Varias veces desperté de un salto y volví a dormirme y a ensoñar lo mismo. Era vejatorio, vergonzoso, provocativo. La habitación hermética me oprimía y me humillaba. (p.361).

Se trata de un conjunto significativo de imágenes premonitorias que ubican a Cendales en un espacio de reclusión y castigo. Idea atormentadora del encierro que delimitará fatalmente el nudo de su propio laberinto. El aislamiento que le deparará la prisión del Agarradero, el centro escondido de su propio infierno, lugar de encuentro con la verdad:

Pobre, pobre vampiro, que si usurpó alguno de mis sueños, aquella noche lejana, fue para advertirme no cruzar ese puente, que representaba a Mabel, un puente derrengado y abisal, que conducía a la comarca del vicio y de la malignidad... un amor fantasmagórico, que podía brindarme esa mujer maléfica. Pobre, pobre vampiro. En el fondo no era más que un ingenuo o que un bondadoso cornúpeta. (p.515).

Al respecto, Germán Espinosa (2005) expresa que cada sueño como acto psíquico completo, posee sentido preciso, pues su aparente incoherencia deja salir a flote la verdad cuando se realiza un análisis prolijo tanto de su contenido latente, como manifiesto. De manera que sus mensajes, insiste el escritor cartagenero, no suelen ser ajenos a la actividad cotidiana, a los placeres y decepciones que implica su existencia.

En este sentido podemos evidenciar que el sueño y la ensoñación son dos complejos caminos por los cuales transita la psique del personaje. Espacios intangibles de búsqueda, de desasosiego, de inquietudes, de misterio, de libertad creadora, propios de las dimensiones del alma, de la expresión del conflicto interior que define el ámbito de lo humano; pues bien expresa Zambrano (1998) que sin conflicto no habría historia o narrativa. De manera que en la obra los sueños y las ensoñaciones proyectan una serie de imágenes significativas o simbólicas en la vigilia de Cendales, las cuales reconducen su actitud “racional” de superar los obstáculos que impone su propio laberinto físico y metafísico, atiborrado de sensaciones, construcciones y memoria.

Laberinto de imágenes dispuestas a la interpretación, a la lectura fragmentada de la secuencialidad de los hechos, pues estéticamente, la linealidad del relato conforme a la trama

organizada de la lógica de las acciones y la presencia de los contenidos oníricos, se altera como el orden zigzagueante de la memoria. Y es allí donde sólo la palabra, ese hilo de Ariadna que subsiste en la psique del personaje, funciona como la más plena actualización de la libertad y ética creadora, si tenemos presente las motivaciones que obligan al personaje a contar su propia historia.

#### 4.7 Búsqueda del centro escondido, vuelta al arquetipo femenino

“En el espíritu, aclaro, están las fuerzas creadoras; en la mente, sólo las del raciocinio. La dinámica de la vida consiste, sí, en conciliarlas, pero otorgando ventaja a las primeras, si deseamos que se produzca la mitosis o, mejor, la partenogénesis de nuestro ser profundo”. Braulio Cendales.

En el contexto de la interpretación simbólica de la novela *La balada del pajarillo*, hemos visto desde el plano intertextual que nos otorga el relato clásico del laberinto, cómo los recorridos físicos y metafísicos que emprende su protagonista, determinan significativamente las figuras tanto del héroe y el monstruo, como la del hilo y el creador del laberinto. Este último caracterizado en la actitud intelectual del héroe diurno, genio creador, artesano y arquitecto de su propio destino (el temible encierro). Cendales, al igual que Dédalo, se convierte en el artífice de su prisión mental y física. Su intelecto paulatinamente se transmuta en imaginación desbordada, y bien, como lo expresa Manuel Silva (2008) “obsesionado con sus lecturas y sus ideas superpone a la realidad exterior el mundo de sus íconos y su fantasía.” (p.47).

Sin duda, estas “fuerzas creadoras” del espíritu -poco a poco alejadas del ejercicio de la razón-, fortalecen en su psique un confuso universo, un complejo laberinto de sensaciones, imágenes, sentimientos, actitudes, etc., cuyo diseño no se reduce a un orden absoluto o definitivo. En este sentido, nos atrevemos a afirmar que Braulio Cendales guiado por los mecanismos propios de su vasta imaginación, conduce sus recorridos físicos y metafísicos por los meandros de un laberinto, cuyos múltiples caminos, forzosamente, lo reconducirán a un posible centro habitado por la presencia femenina.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Finalmente, en este apartado pretendemos realizar una lectura de la presencia del arquetipo femenino manifestado en la corza, La Virgen del Amparo y La Diosa Blanca, como elemento complementario a la imagen simbólica del laberinto, presente en las búsquedas estéticas y trascendentales del personaje.

La exégesis de Braulio Cendales se sustenta en una búsqueda inagotable de sentidos, su actitud crítica y saber enciclopédico frente a diversos temas, de manera especial la pintura, le amplían simbólicamente en su psique, el arquetipo de lo femenino. La inalcanzable cierva blanca de su primer sueño se constituye alegóricamente en las revelaciones de la Diosa Blanca, la musa de los poetas. Dicha interpretación se encuentra mediada por las elucidaciones que de ella hace la poetisa Mabel Auselou a partir del poema 190 de Petrarca, soneto que recita dicha mujer, y quien “como una especie de médium”, -o de hilo de Ariadna-, logra reconducir la capacidad de entendimiento de Cendales.

No obstante, es importante mencionar que este momento trascendental en la vida del personaje parte de una experiencia estética anterior, la cual ampliará significativamente las correspondencias entre dichas imágenes. Nos referimos a la asombrosa belleza del cuadro *La Virgen del Amparo* entregado por Eliseo Verano para su respectiva restauración. Cendales emprende no sólo una investigación casi policial en cuanto al verdadero origen de la pintura, sino también, una búsqueda del sentido profundo que ésta alberga en su aparente composición. En su psique, logra asociar la imagen de la Virgen del Amparo, cuyo rostro parece recordar a una Venus renacentista, con la presencia de Mabel Auselou, a quien intenta convencer de su impresionante semejanza. Es ella quien además, de manifestarle que el parecido sólo se encuentra en su imaginación, le permite descubrir que en lugar de una Virgen, se encuentra una cierva. Apreciación que encaja perfectamente con su universo onírico.<sup>84</sup>

Todo ello sustentado desde los planteamientos centrales del poeta y teórico británico Robert Graves en su obra *The White Goddess* (1948) que ambos personajes logran evocar en el decurso de su conversación. Autor cuya tesis se basó en que el lenguaje del mito poético emparentado al antiguo culto de la diosa Luna o Musa, fue corrompido desde el momento en que se instaura una visión patrilineal; realidad que posteriormente incentivó en los filósofos griegos, la elaboración de un lenguaje poético racional, en honor al dios Apolo. En este sentido, el poeta inglés expresa que es el mandato de lo apolíneo el que condena a la Diosa al olvido, pues su deseo era que los poetas creasen versos dotados de racionalidad e intelectualismo; exponiendo

---

<sup>84</sup> La Virgen del Amparo activa en el personaje una oscura necesidad de poseer tanto la obra como a la poetisa. Recordemos que logra adueñarse de la pintura la cual conserva casi hasta el final de sus días como su pertenencia más sagrada. Ésta se constituye en un valioso elemento espiritual, imagen de su panteón simbólico; la figura-labirinto que conscientemente o no, lo conducirá a un aparente centro de unidad y equilibrio.

entonces, dos categorías de la poesía, una denominada apolínea, y otra relacionada con la Musa, la Diosa Blanca o Dama Celeste. Esta última, manifiesta Mabel Auselou, guiada por “el pensamiento intuitivo, alógico y llena de experiencias atormentadoras y sobrenaturales.” (p.207).

De manera que esta manifestación secreta de la Dama Celeste a través de la cierva y la mujer de la pintura, se extrapola completamente en la psique del personaje con la imagen de la poetisa catalana, en quien proyecta su capacidad intuitiva, sobre todo, después de convencerse de su muerte y desaparición a manos de Primitivo Drago:

Tres circunstancias absolutamente portentosas se habían conjugado, a mi modo de ver. Primera, el sueño de la corza y la desazón que me produjo. En él, al igual que en el poema de Petrarca, la cierva advertía: no me toques. Como en el de Borges, en la visión no lograba yo poseer a la Diosa. Segunda, la milagrosa circunstancia de que Eliseo Verano me hubiese entregado, para su restauración, una Virgen del Amparo, y que bajo ella hubiese encontrado la primitiva pintura alegórica, una representación de mi sueño, pero con la cierva trocada en la Dama. Y tercera, el advenimiento a mi vida de Mabel Auselou, idéntica en lo físico a la Dama y, en lo espiritual, muy posiblemente poseída por ella, con lo cual, amándola y poseyéndola como lo hacía, cumplía el precepto de Robert Graves, exhumaba el amor que Dante sintió por Beatrice (que en la *Commedia* es ya la Diosa Blanca) y Petrarca por Laura, que presupone el laurel, que a su vez presupone a la Dama. (p.211).

El culto de la Diosa Blanca, la Musa encarnada en la figura de Mabel Auselou que con gran pasión emprende Braulio Cendales, sin duda, conducirá su vida hacia el régimen nocturno de la imagen, aquel régimen que desde los planteamientos de Durand (1981), lo caracteriza el descenso iniciático o el conocimiento a través de la profundización, la meditación o la ensoñación. Al respecto, el teórico francés emplea la expresión “feminización de la caída” para referirse a todo un conjunto de imágenes simbólicas orientadas por el miedo y el vértigo que crean en el individuo cierto bloqueo psíquico y moral.

En este sentido, conviene resaltar que en términos jungianos la figura de Mabel Auselou, se transfiere en el *ánima* o complemento que dirige tanto positiva, como negativamente la psique del personaje. Se evidencia la necesidad de la búsqueda de un equilibrio emocional proporcionado de este modo, por las características relevantes que posee el arquetipo femenino. Esto posibilita en la vida cotidiana de Cendales un complejo acercamiento a las profundidades de su espíritu.

Ella (La Diosa) como bien se amplía en la obra desde los planteamientos de Robert Graves (1970), además de ser hermosa, delgada, de rostro pálido como la muerte, labios rojos



como las cerezas del fresno, ojos brillantes, azules, y larga cabellera oscura (cualidades físicas que visualiza en la poetisa española), inesperadamente se transforma en un semental, yegua, perra, zorra, marrana, serpiente, lechuza, loba, comadreja, tigre, sirena o temible bruja:

Según Graves, la razón por la cual los cabellos se erizan, los ojos vierten lágrimas, la garganta oprime, la piel se pone de gallina y un escalofrío recorre la espina dorsal cuando leemos un verdadero poema, es porque éste, por necesidad, constituye una invocación de la Diosa Blanca, que es el antiguo poder del miedo y lujuria, la araña hembra o la abeja reina cuyo abrazo es la muerte (...) (Espinosa, 2000, p.208).

Mabel Auselou se convierte en su propia Musa. Ella misma, al igual que la Diosa, ha de inspirarle la única historia que merece ser narrada. Experiencia sobrenatural, de amor profundo y vital que ha inspirado a los grandes poetas occidentales. Cendales al igual que Petrarca, Dante, Borges o Robert Graves, etc., sabe que debe “enamorarse de una mujer poseída por la Musa, de una mujer que, en cierto modo, fuera la Musa” (p.208) y ella, tanto como Sofía Von Kuhn de Novalis, Beatrice de Dante, Laura de Petrarca, o Helena de Fausto, se constituye en un amor que eleva de sí mismo el espíritu del poeta; conexión trascendental con el misterio de la Diosa, arquetipo de lo femenino.

En este contexto simbólico, Durand (1981, p.211) concibe la naturaleza dual de la mujer como la de todo símbolo, única mediadora, creadora de un sentido y al mismo tiempo, su receptáculo concreto. Por lo tanto, para Cendales, Mabel era la diosa, su Diosa Blanca, esa potencia nueva y femenina que lo eleva a estados más sublimes:

La conclusión de todo ello resultaba patente: Mabel era mi Diosa, mi Musa, mi araña hembra; nuestro amor sería irrompible y vencería las barreras del tiempo, porque a su lado, como Sartorio, habría yo de ser el triunfador Incontestable, el Inspirado, el Poeta. (p.211).

Dichas apreciaciones se amplían además, con el ejercicio hermenéutico que realiza el personaje a partir de la lectura de los manuscritos de la poetisa, lo cual le permite idolatrar su obra como un arte perfecto y enaltecedor:

Debo insistir en que, entre Mabel y yo, existió desde el comienzo un hilo sutil de simpatía, un parentesco espiritual que, en determinados momentos, llegó a consustanciarnos. Su escritura envolvió mi espíritu como a Dánae la lluvia de oro, fertilizándolo y, de algún modo, resucitándolo. (p.122)

De este modo queda demostrado que tanto la escritura como la pintura, acercan religiosamente al personaje a la imagen estética o poética de la mujer: “Para mí, Mabel Auselou lo era todo y en su

mirada azul se compendia el universo” (p.165). Su psique reconfigura las cualidades más sublimes de la Diosa Blanca de la poesía en la corporeidad de Mabel Auselou, la mujer cuya belleza física, intelecto y refinamiento, repentinamente se instaura en su vida como una epifanía: “Yo, por aquellos días, percibía a Mabel con ojos visionarios, con el ímpetu del demiurgo que la sabía su sola fuente de iluminación” (p.410).<sup>85</sup>

No obstante, según Braulio Cendales, sus amigos más cercanos, aquellos preocupados más por su salud mental, que espiritual, eran incapaces de remontarse a las alturas de la contemplación poética. No sabían, pese a sus capacidades intelectuales, “transustanciarse” -como bien él mismo lo hace- con la pintura de La Virgen del Amparo y su correspondencia con la poetisa catalana; “Incorporarla” a sí mismos tal como se impone en el encantamiento estético.<sup>86</sup>

Sin duda, estas visiones trascendentales del personaje profundizan la búsqueda de su objeto sagrado. Especialmente desde el momento en que descubre en medio de este laberinto de incertidumbres, que la palabra provenzal “auselou” traduce *pajarillo* (p.338), imagen que asocia con la pintura de Primitivo Drago en la que se representa un pajarillo emparedado en un muro; situación que motiva con mayor fuerza el odio hacia el pintor.

Cabe además mencionar, que otro aspecto simbólico vinculado a la configuración del arquetipo femenino en las búsquedas físicas y metafísicas de Braulio Cendales, se centra en el motivo de la danza. Cendales en dos ocasiones vivencia en la playa el rito purificador del baile, danza el tetembé acompañado de la bebida del caudalupi o del ron alrededor del fuego. La primera vez lo hace en compañía de Mabel, cuando ambos amantes se proponían humillar a Primitivo Drago:

---

<sup>85</sup> La psique de Braulio Cendales es guiada por una irresistible sensibilidad, como el poeta, logra ese estado en el cual es poseído por una fuerza extraña que lo dirige impulsivamente a la expresión sublime de lo trascendental, en su caso, a la personificación de la Diosa en la imagen idealizada de Mabel Auselou. Éste no es más que un estado de abstracción y ensimismamiento, que le permite encontrar una entrañable verdad (Nuevamente el encuentro consigo mismo que hemos desarrollado en apartados anteriores).

<sup>86</sup> Cendales desde una perspectiva un tanto romántica pone las consideraciones estéticas por encima de las consideraciones morales. Manifiesta odiar a quienes hacen lo contrario. Por ello, justifica toda búsqueda esencial más allá de la materialidad de la obra. Su sensibilidad le permite hallarlo incluso, en la cotidianidad de sus días: “Nunca he entendido cómo ciertos individuos se rinden al poder del universo lírico cuando lo encuentran en las páginas pálidas de un tomo antiguo, pero lo rechazan cuando lo tropiezan en la vida corriente.”(p.409).

Cuando corríamos hacia el mar, Drago alcanzó la salida y, al vernos, debió sentir que el oprobio definitivamente lo arrollaba, porque, sin decir nada, se sentó en uno de los promontorios y se limitó a contemplarnos. El agua salada rodeó nuestros cuerpos como un manto ceremonial, infundiéndonos, pese a su frialdad, el fervor que Gide deseaba enseñar a Natanael. Nos trenzamos en la cópula bajo el torrente de estrellas, entre el yodo del mar. El placer se agigantaba en mí al saber que el marido de mi amante nos observaba con impotencia. Fue la inspiración más cimera de mi vida. (p.248).

Esto nos permite encontrar una amplia correspondencia con el valor simbólico que adquiere el relato mitológico y la presencia de la danza al interior del laberinto; por tal motivo, nos remitimos nuevamente a Karl Kerényi (2006), quien realiza en su obra un amplio acercamiento al mitologema de la danza, la cual guarda una estrecha relación con el imaginario mundo de la muerte.

Kerényi (2006, pp.57-60) relaciona el símbolo del laberinto con el motivo de la *danza* por estar ligados tanto temática como arquetípicamente. El investigador se remite a las danzas maro en Indonesia realizadas en honor al rapto y la muerte de la doncella Hainuwele, como mito de creación y personificación de la riqueza en el mundo, cuyo asesinato funda una dialéctica simbólica entre la vida y la muerte; similar al relato griego en el que el rapto de Perséfone se convierte en una de las más grandes representaciones de la acción regeneradora de la tierra en la primavera. Reflejo del esquema básico de la línea y la espiral sobre la que posiblemente se fundamenta la idea mitológica del laberinto griego, y su correspondencia con la danza que realiza Teseo a la vuelta del laberinto: “Mabel y yo nos unimos a la danza. Los negros, acometidos de furia dionisiaca, palmoteaban y soltaban procacidades. Bailamos como tarantulados hasta cesar el son, purificándonos acaso de la culpa que debíamos llevar en el alma.” (p.248).

En este sentido, el teórico húngaro cita a Walter Otto (p.131), quien estudió a profundidad el tema de la danza en el ámbito griego. Citamos in extenso porque a nuestro parecer, señala algunos aspectos simbólicos que bien aportan a la intención hermenéutica propuesta en este apartado:

La danza, en su venerable forma de antiguo culto, es la verdad y al mismo tiempo la justificación de estar en el mundo; de todas las teodiceas, es la única eterna e irrefutable. Ella no enseña, no discute, sólo da pasos, y, con estos pasos, saca a la luz lo que está en lo más hondo de todas las cosas: no es voluntad ni poder, no es miedo ni preocupación, ni nada de todo aquello que se pretende imputar a la existencia, sino lo eternamente hermoso y divino. Ella es la verdad de lo existente y, en lo más inmediato, es la verdad de lo viviente (...) Es el momento en que la criatura

viviente suelta las ataduras de lo cotidiano para dejarse seducir por las cadencias lentas o rápidas, sostenidas o apasionadas de los movimientos primordiales. Lo que significa ser uno y lo mismo con la vida del universo, dejar de ser individuo o persona para convertirse en el ser humano como criatura originaria, que ya no se enfrenta a los avatares cambiantes, sino que forma parte del todo universal.

De modo que en la novela de Germán Espinosa, Braulio Cendales simbólicamente rapta a Mabel Auselou, con ella disfruta el ritual de la danza, y este hecho trascendental es el que de manera posterior se vinculará con la muerte. En este sentido, podemos incluso encontrar un valor agregado en la historia respecto al simbolismo que se establece con la continuación del relato mitológico. Nos referimos a la visión del relato clásico que realiza Nietzsche, interpretada desde los planteamientos de Gilles Deleuze (1996) en cuanto a la clave simbólica presente entre Dioniso y la hija de Minos, donde es posible evidenciar también, el aspecto dionisiaco que se aviva en la relación desenfadada que vive la pareja:

Sí; sólo aquí – ¿cómo no llegué a intuirlo hacía tiempos?- se hallaba el secreto de la liberación psicofísica. Sólo aquí destruía Dionysos a la serpiente bicéfala, sólo aquí podíamos transformarnos en un racimo de uvas para seducir a Erígona, sólo mediante este ritual podíamos desbaratar las cadenas impuestas por Penteo (...) El caudalupi me hacía sentir como si pisara sobre deshinchados retales de niebla suspendida en el aire o sobre un tejido de estrellas. No sentí que necesitara el golpe de crac (...) Bailé, bailé con pies ligeros, desasido del tiempo, como si me moviera en la eternidad. (p.502).

Según el filósofo alemán, visto así por Deleuze, el rapto de Ariadna por parte de Dioniso descubre un nuevo tipo de laberinto. En éste, Teseo interioriza los caracteres del hombre inferior, el hombre guiado por el hilo del conocimiento y la moralidad; razón por la cual, en el relato se establece la presencia del dios en la vida de Ariadna y Teseo como una particular afirmación de lo negado, de la individualidad, el lado oscuro de la vida, el azar y la desmesura.<sup>87</sup> Ahora, el laberinto simbólicamente reside en Dioniso, en la vida pura, aligerada y múltiple. “El laberinto ya no es el camino en el que uno se pierde, sino el camino que vuelve. El laberinto ya no es el del conocimiento y la moral, sino el de la vida y el Ser como viviente” (Deleuze, 1996, p.169). Se trata pues de una re-interpretación que dinamiza los valores simbólicos del relato original.

De manera que en el contexto de esta lectura es posible identificar que Cendales es quien con “ojos de imaginación en la vigilia” (p.36) se entrega a toda suerte de contingencias sin

---

<sup>87</sup> Aspecto que en cierta medida, puede complementarse con la lectura que del mito clásico hace Santarcangeli (1997) en cuanto a la imagen de Ariadna: “Ariadna es una figura mítica transmisora de dolor y felicidad, un símbolo de situaciones límite: nada humano le es ajeno, y vive, sin embargo, en perpetua relación con lo divino.” (p.33).

enfrentarlas necesariamente como un Teseo. Su ética responde ahora a las necesidades más profundas dictaminadas por su espíritu. Al respecto César Valencia (2001) afirma que en la obra de Espinosa lo dionisiaco además de su elemento orgiástico, también se manifiesta “en esa poderosa sensación de felicidad y ansiedad por el otro, en la fantasía de la posesión, en la retaliación y la ofensa por un honor que se considera vulnerado”. (p.62).

No obstante, en la novela, el protagonista en medio de su deterioro físico y moral, vuelve a la playa donde meses atrás había participado de la danza en compañía de la poetisa. Allí, la soledad y el abandono ya han ultrajado su voluntad. Por última vez, intenta reconstruir su pasado en la memoria de Mabel Auselou, aunque ello lo conducirá a una realidad mucho más desalentadora y humillante. Descubre la verdadera perversidad que esconde la catalana, la degradación ahora de su Diosa Blanca. Situación que en definitiva lo acerca al aprendizaje más doloroso en su vida:

Entonces, he comprendido. La Diosa Blanca debe permanecer indemne. De otro modo, su poder se vuelve en contra nuestra y la excelsitud de la inspiración se trueca en la horripilación del abismo (...) También sé que la Diosa Blanca no es personaje celeste ni tampoco avérnico. Pertenece a las categorías telúricas, que son las únicas que se ocupan de nuestro mundo terrestre. Es un árbitro entre nosotros y los mundos inteligibles (Llámense Cielo o Infierno), es un Logos como predicó Platón de Helena de Troya, es la araña hembra o la abeja reina cuyo abrazo es la muerte, es la bruja horripilante, es el torvo murciélago y es, también, la grácil gacela, *la belle dame sans merci*... En ella se compendian la altura y el abismo. El odio y el amor. La fortuna y la desdicha. (pp. 505-506).

Finalmente, con esta lectura del arquetipo femenino hemos evidenciado que sus representaciones se asocian a los contenidos simbólicos de antiguos relatos. En la novela, la búsqueda física y metafísica de Braulio Cendales se encuentra direccionada bajo la presencia femenina. Ésta le exige poco a poco una abstracción voluntaria de la realidad para poder acercarlo a un conjunto de imágenes y experiencias que superan temiblemente las percepciones de lo tangible e inmediato.

La diosa, la Virgen, la mujer y por qué no, la madre, constituyen las diversas manifestaciones del arquetipo en la psique del personaje. Además, reconstruida no sólo desde el conocimiento intuitivo o enciclopédico, sino también, desde la participación de otras voces; Mabel Auselou, Blanquiset, Moré, entre otros, aportan con sus comentarios aspectos simbólicos sobre el mismo tema. Es el caso por ejemplo de Deméter entendida como encarnación del principio femenino de la concepción y del alumbramiento; de Bijé, *la amante invisible* de los

chamanes guaicoas, hipóstasis indígena de la Diosa Blanca de los pueblos europeos; las apsarás de las mitologías indostánicas que acechaban a los ascetas; Sausina y Lilith emparentadas con la literatura del mal; además de hacerse cierta reminiscencia al culto languedociano a Clemencia Isaura, fundadora de Los Juegos Florales en la ciudad de Toulouse.

Sin duda alguna, la imagen simbólica de la Diosa Blanca se proyecta imaginariamente en la psique de Braulio Cendales como iluminación e inspiración poética: “La Diosa Blanca puede encarnar en las alimañas del bosque. Puede inspirar temor si así lo desea. Puede convocar una catástrofe. Puede también elevarnos hasta la máxima pureza. La Diosa Blanca es nuestra Creatrix Rhea” (p.300). Es la brújula que orienta su trasegar por el complejo laberinto que hasta ahora hemos descrito. No obstante, y como bien lo hemos percibido, su búsqueda trascendental, involuntaria y paradójicamente, adquiere un tono mucho más trágico, en el cual la soledad, el desarraigo y la caída existencial, suelen ser productos de aquellas fuerzas ingobernables del espíritu que conduce a Braulio Cendales a los oscuros territorios de la muerte.

## Conclusiones

Desde una perspectiva hermenéutica, la ficción literaria ha de entenderse en el ámbito del lenguaje como medio que hace posible la comprensión del sentido. Esta forma particular de apalabrar nuevos universos a través del ejercicio de la imaginación corresponde a la esencia misma del símbolo. Su compleja dialéctica o “tensión creadora de sentidos” como bien lo define Garagalza (2002, p.92), no llega a agotarse en la univocidad o totalidad de sus interpretaciones.

Aspectos que desde los planteamientos teóricos de Durand, Cassirer, Andrés Ortiz-Osés, entre otros, fundamentan una visión amplia de la hermenéutica simbólica como corriente filosófica y antropológica que apunta a una interpretación abierta y profunda de toda manifestación estética, religiosa o científica del hombre, en un contexto en el cual, el individuo (lector), con sus propios imaginarios participa de manera activa en la comprensión de sus múltiples sentidos.

En esta medida hemos reconocido la imagen del laberinto como símbolo ampliamente difundido en la historia social y cultural de la humanidad. Desde sus orígenes, sus formas manifiestas o alegóricas, han representado el orden del cosmos, el encierro de lo monstruoso, el camino a Tierra Santa, la prueba iniciática, la defensa del territorio, el viaje al mundo de los muertos, la naturaleza humana, etc. Valores que se relacionan a su vez, con otros conjuntos de imágenes entre las que sobresalen, el sueño, el hilo, el puente, la danza, el centro, etc., aportando de manera significativa a sus múltiples resemantizaciones.

De manera que en dichas cualidades propias del símbolo se sustentó la intención hermenéutica de esta investigación, pues hemos reconocido que la imagen del laberinto se constituye como símbolo en la medida en que su poder de resonancia o repetición de la imagen arquetípica, implica una serie de sentidos que se reactualizan o se reinterpretan en la obra de Germán Espinosa.

Podemos expresar entonces que su novela *La balada del pajarillo*, al igual que gran parte de su obra narrativa, se caracteriza por la interiorización de una estética particular en la que el lenguaje discurre no sólo sobre las acciones que estructuran las tramas de la novela, sino también, sobre asuntos propios del arte, la historia, la ciencia y la filosofía. Universo ficcional y

simbólico donde además, habita la presencia del humor, la ironía, el erotismo, lo sobrenatural y esotérico; elementos generales que granjearon un reconocimiento de la grandeza de su obra, lo cual la hace fuente inagotable de sentidos.

De modo que el laberinto como imagen que estructura el orden, la ficción y la estética de la novela se manifiesta en imagen arquetípica o simbólica, proporcionada a partir de los diferentes significados que emergen desde las introspecciones de su protagonista Braulio Cendales, un hombre que siente la necesidad de narrar su propio drama existencial como ejemplo para inadvertidos.

En palabras de Paolo Santarcangeli (1997) entrar en el laberinto “equivale a situarse en una soledad voluntaria, aceptar los rodeos e ignotos rigores del destino” (p.333). En este sentido, evidenciamos con el italiano, una característica dual que amplía su simbolismo. Como lectores experimentamos el doble placer de perdernos y encontrarnos en el texto, aquel laberinto de palabras, ideas, conceptos e imágenes creadas por un *Dédalo-escritor* (kapschutschenko, 1983).

Seguidamente, interpretamos su presencia delineada en cada uno de los recorridos físicos y metafísicos que emprende el personaje en la búsqueda de su propia trascendencia. Encontrando entonces siete configuraciones o representaciones significativas, que si bien no pueden ser las únicas, al menos, concentran la intención hermenéutica que ha acompañado la realización de este trabajo.

Primero vale la pena expresar que el recorrido del laberinto en el desarrollo de la novela, implica un recorrido en orden descendente. Cendales inicia una búsqueda física y metafísica que paulatinamente lo va acercando a su declive existencial, a su deterioro físico y moral. Esto, simbólicamente representado e interpretado desde el ritual de iniciación, en el momento que ingresa al bajo mundo donde adquiere la pintura la Virgen del Amparo. Recorrido que lo constituye fatalmente en un antihéroe, ya alejado del prototipo teseico, al tratarse de un personaje problemático, acosado y desbordado por sus ideas y sentimientos. Característica especial de aquellos personajes literarios contemporáneos, sumidos en complejos territorios individuales, sociales y culturales que dominan todas las formas posibles de su accionar. Experiencia que finalmente le impone a Braulio Cendales, la imagen de un laberinto como “prisión esencial” abarrotada de tiempo y memoria.



Inmediatamente después, proponemos una segunda interpretación de la imagen del laberinto a partir del hilo de Ariadna como metáfora asociada al recuerdo, es éste el que trae de regreso al héroe después de recorrer cada uno de sus pasadizos. En la novela, el hilo se encuentra simbolizado en el ejercicio mismo de la escritura, en la intensa necesidad ontológica de reconstruir un pasado trágico y atormentador. Cendales cree posible por medio de sus manuscritos ingresar a su ser más profundo, al infierno en que se ha convertido su vida, con el ánimo de recibir algún tipo de comprensión. Así, la escritura, al igual que el hilo del relato mitológico, ilumina la memoria del personaje en medio de un laberinto existencial saturado de confusas y dolorosas imágenes o recuerdos. Sin desconocer además con Nicolás Rosa, citado por Kapschutschenko (1983) que la escritura también logra ser imagen del laberinto, al representar la totalidad inabarcable del universo literario, el espacio infinito de una de las construcciones más sorprendentes del ser humano.

Así mismo, basados en la concepción semiótica de la ciudad como texto y escritura, escenario del lenguaje donde confluyen los espacios, las evocaciones, los sueños, las imágenes etc., en un tercer momento, interpretamos la presencia del laberinto como espacio habitado, recorrido y re-construido a través de la palabra, en cada una de las experiencias evocadas por Braulio Cendales. En este contexto recurrimos a la imagen de ciudad como espacio literario e indeterminado, donde habita tanto lo tradicional como moderno, característica que complementa la semántica del símbolo del laberinto.

Sin duda, la obra se desarrolla en una ciudad moderna que simbólicamente oculta su centro; por lo tanto, su protagonista se ve obligado a recorrerla de acuerdo a sus propias posibilidades. Laberinto rizomático en cuyos límites, experiencias y contingencias, Braulio Cendales llega a habitar los espacios más disímiles que atrapan o recobran su condición transitoria, pues es perceptible que su degradación física y moral va en consonancia con los lugares que debe frecuentar. Recorrido que describe además, las complejidades de la ciudad como escenario fragmentado e inestable, el cual dibuja y esconde en sus periferias ciertos talantes de infierno o paraíso.

Por otra parte, hemos considerado que la cuarta manifestación simbólica del laberinto reside en la presencia de un laberinto denominado *neobarroco*, por tratarse de una construcción

intelectual creada desde los dominios conceptuales de un personaje que ocasionalmente devela y oculta la voz de su propio autor. En este sentido observamos la construcción de la obra como artificio intelectual. Laberinto infinito creado de referencias, datos y definiciones en donde transitan no sólo Cendales con su amplio conocimiento académico y enciclopédico, sino también, los lectores quienes asumimos la aventura laberíntica de recorrer el texto en aras de la interpretación.

Laberinto que manifiesta un recorrido intelectual determinado por las búsquedas eruditas del personaje, pues indudablemente, en la obra cada lectura remite a una experiencia individual mediada por el texto. Experiencia que además, hemos identificado como laberinto en cuanto a mecanismo de defensa que asume el personaje ante quienes intentan cuestionar su centro, aquel territorio individual en el que reposa el saber, centro complejo y dinámico caracterizado por el amor al conocimiento profundo de las cosas.

De igual modo, en una quinta lectura de la imagen simbólica del laberinto hemos propuesto su representación a partir de las resemantizaciones de los mitemas del laberinto y el Minotauro. El escritor cartagenero, al igual que otros escritores modernos, le asigna ciertos valores significativos al tema de lo monstruoso con el fin de enfatizar aspectos simbólicos relacionados con la soledad del individuo que padece su propio encierro. Forma de convocar de una manera lúcida y creativa la duplicidad entre el mito y la literatura.

Braulio Cendales es un hombre que en sí mismo encarna la imagen dual de lo humano y lo monstruoso. Esta última característica evidenciada desde la presencia del motivo del doble en la figura de Primitivo Drago, manifestación de lo siniestro que orienta sus fines más destructivos y aborrecibles como parte de su deterioro físico y moral. Concepción sustentada además, en la imagen de lo monstruoso y su valor de individualidad impuesta desde la imagen del vampiro intelectual. De manera que Cendales al igual que el monstruo interpretado en sus lecturas, es un individuo romántico que logra exagerar su individualidad hasta lo monstruoso. Sin omitir con ello, que este monstruo sobrepasará las lindes del horror asumiendo una postura ética en la cual, después de haber sido humillado y castigado, contempla la necesidad ontológica de contar su historia como única forma de compensar moralmente sus penas ante el horror de sí mismo.

También hemos interpretado la imagen del símbolo del laberinto presente en el universo onírico que configura la psique de Braulio Cendales. Bajo la idea del carácter premonitorio de los sueños, inspirado en el psicoanálisis jungiano, el autor estructura gran parte de las situaciones, las cuales aportan tanto a la caracterización del personaje, como al desarrollo de la trama narrativa; pues estos fortalecen y combinan una serie de imágenes cargadas de subjetividad, cuyo lenguaje se instaura en todo un universo simbólico. De manera que los sueños y las ensoñaciones presentes en la obra, se establecen como realidades de un mundo discontinuo, reflejo abismal de su propio inconsciente, laberinto fragmentario que evoca la presencia de imágenes también simbólicas como el puente, el cielo, el abismo, el espejo, etc.

Finalmente proponemos una lectura de la imagen simbólica a partir de la presencia del arquetipo femenino como búsqueda del verdadero centro de aquel laberinto físico y metafísico que recrea y habita su protagonista. Sin duda, la capacidad de intelecto de Braulio Cendales es gobernada por las fuerzas creadoras del espíritu, por el complejo mundo de sus imaginaciones. Por lo tanto, la pintura de la Virgen del Amparo se establece en su vida como un valioso elemento espiritual, la imagen sagrada de su panteón simbólico.

Allí prevalece el único centro, el arquetipo femenino, la presencia de la Diosa Blanca también materializada en la figura de Mabel Auselou en quien proyecta todo su ideal estético y de trascendencia. Mabel es pues su *ánima* en términos jungianos, la absoluta complementariedad, el motivo central que lo eleva de sí mismo, y cuya búsqueda, lo reconduce paulatinamente a un régimen de lo nocturno, a las profundidades del alma, al encuentro con la verdad más aterradora, al derrumbe de su propia existencia. No sin antes haber experimentado la danza del tetembé, ritual báquico que nos ha permitido evidenciar también, un valor simbólico en cuanto a las revalorizaciones del relato mítico del laberinto.

Interpretaciones que aportan de manera relativa a los estudios del símbolo del laberinto en el contexto de una obra literaria, pues ha sido claro que éste sobrepasa todo interés semiótico o estético que busca fijarlo en un único sentido.

## Bibliografía

### Sobre Hermenéutica:

- Campbell, Joseph. (2001). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: F.C.E.
- Durand, Gilbert. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Durand, Gilbert. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Editorial Taurus.
- Durand, Gilbert. (1993). *De la crítica al mitoanálisis*. Barcelona. Editorial Anthropos.
- Eliade, Mircea. (1983). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*. Madrid: Ediciones Taurus.
- Eliade, Mircea. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Garagalza, Luís. (1990). *La interpretación de los símbolos, Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Garagalza, Luís. (2002). *Introducción a la Hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Ortiz, O. Andrés. (1986). *La nueva Filosofía Hermenéutica: Hacia una razón posmoderna*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Ortiz, O. Andrés. (2003). *Amor y sentido: Una Hermenéutica simbólica*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Ross, Waldo. (1992). *Nuestro imaginario cultural: simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Valdés, Mario. J. (1995). *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Ámsterdam, Atlanta: Editorial Rodopi.

### Sobre el símbolo:

- Cassirer, Ernest. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo I. El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1985). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Chevalier, J., Alain, G. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Eco, Umberto. (2004). *La línea y el laberinto*. Revista Vuelta. (Abril de 1987). Pp. 18-27. Fuente: Lerardo, G. *La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino*. Enero 03 de 2005. Recuperado de: <http://www.temakel.com/texolvueco.htm>.

- Freire, J., Héctor. (2004). *Las encrucijadas del laberinto*. Recuperado de: <http://www.fac.org.ar/pipermail/cardtran/2004-September/000113.html>
- Ibáñez, Noguerón, Cosme. (2010). *Aproximación al laberinto, una panorámica*. (Tesis doctoral). Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Universidad de Granada. España.
- Jung, Carl. G. (1979). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Kapschutschenko, Ludmila. (1983). *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. EE.UU: Editorial Ann Arbor.
- Kerényi, Karl. (2006). *En el laberinto*. Edición de Corrado Bologna. España: Ediciones Siruela.
- Mariange, Luca. [Et al.], (s.f.). *El laberinto*.  
Recuperado de: <http://vereda.saber.ula.ve/mirabilia/laberin.htm>
- Martínez, Otero, Luís Miguel. (1991). *El laberinto*. España: Editorial Obelisco.
- Rubino, Vicente. (1994). *Símbolos, mitos y laberintos*. Argentina: Editorial Lumen.
- Rubino, Vicente. *Fundamentos del pensamiento de Carl G. Jung*. Cuadernos de pensamiento Jungiano. Recuperado de: <http://www.fundacion-jung.com.ar/cuadernos/cuaderno6.htm>
- Santarcangeli, Paolo. (1997). *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Traducción de César Palma. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sarrochi, C. Augusto. *El laberinto y la literatura*. Revista Signos. (1998). Vol. 31 N° 43–44. Págs. 113-124. Chile. Recuperado de: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0718-09341998000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0718-09341998000100010&script=sci_arttext).

### **Sobre literatura colombiana y el autor:**

- Arguello, A. Carlos Daniel. (2008). *Aitana y el discurso de amor de Germán Espinosa*. Un análisis desde los conceptos de Habitus y Campo literario. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Espinosa, Germán. (2003). *La verdad sea dicha. Mis memorias*. México: Editorial Taurus.
- Espinosa, Germán. (2000). *La balada del pajarillo*. Colombia: Editorial Alfaguara.
- Espinosa, Germán. (2002). *Ensayos completos. Tomo I y II*. Colombia: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Espinosa, Germán. (2005). *La vida misteriosa de los sueños*. Colombia: Editorial Debate.
- Espinosa, Torres, Adrián. (2000). *Espinosa oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Santafé de Bogotá: Fondo de publicaciones de la Universidad del Atlántico.

- Figueroa, Sánchez. Cristo Rafael. (2002). *Barroco criollo y Neobarroco latinoamericano: encubrimiento y artificio*. Letras capitales 5. Colcutura. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Figueroa, Sánchez. Cristo Rafael. (2003). *La aventura literaria de Germán Espinosa*. NÓMADAS. Páginas: 211-223. Universidad Central. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105117940021>
- Figueroa, Sánchez. Cristo Rafael. (2005). *Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas*. En: Colombia y el Caribe. XIII Congreso de colombianistas. Barranquilla: Ediciones Uninorte. Páginas. 327 – 339.
- Figueroa, Sánchez. Cristo Rafael. (2006). *Memoria y ciudades en la narrativa colombiana contemporánea. El caso de Cartagena de Indias*. Revista Universitas Humanística. N° 61. Páginas 257-271. Universidad Javeriana. Bogotá. Recuperado de: [http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/universitas/61/figueroa.pdf](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/universitas/61/figueroa.pdf)
- Figueroa, Sánchez. Cristo Rafael. (Et al.) (2008). *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Figueroa, Sánchez. Cristo Rafael. (2008). *Germán Espinosa. Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Giraldo, Naranjo. Julián Alberto. (2006). *Ser y acontecer del Nuevo Mundo. El simbolismo mítico en la narrativa de Germán Espinosa*. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Escuela de Filosofía. Maestría en Literatura.
- Giraldo, Luz Mary. (Comp.). *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*. Cali: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Bogotá: CEJA Centro Editorial Javeriano.
- González. Óscar. (2007). *Reflexiones en torno a la novela La balada del pajarillo de Germán Espinosa*. Revista Con-textos Universidad de Medellín. Volumen 19, N° 38. Páginas. 83-93.
- Silva, Rodríguez. Manuel Enrique. (2008). *Las novelas históricas de Germán Espinosa*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Tatis, Guerra. Gustavo. (2008). *El mundo según Germán Espinosa*. Bogotá, Colombia: Editorial Ícono.
- Valencia, Solanilla. César. (2000). *Todas las cartas en el naipe negro: sobre la estructura narrativa en la cuentística de Germán Espinosa*. Revista Ciencias Humanas. N° 18 Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira, Colombia.
- Valencia, Solanilla. César. (2001). *Los misterios de la diosa blanca en La balada del pajarillo de Germán Espinosa*. Revista Ciencias Humanas. N° 28 Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira, Colombia.

### Otras lecturas:

- Alonso, Rodolfo (Editor). (1969). *Vampiros y otros monstruos. Obras maestras de la literatura de terror*. Traducción de E. L. Revol. Argentina: Editorial Lumen.
- Augé, Marc. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Traducción de Margarita N. Mizraji. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Benjamín, Walter. (1998). *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. España: Editorial Taurus.
- Calabrese, Omar. (1999). *La era Neobarroca*. España: Editorial Cátedra.
- Calvino, Ítalo. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Carmona, Iván, Darío. (2011). *La escritura: el bosque de los laberintos y los espejos*. Centro de estudios poéticos y culturales Ciudad de Medellín. Recuperado de: <http://centroestudiospoeticos.blogspot.com.co/2011/07/la-escritura-el-bosque-de-los.html>
- Deleuze, Gilles. (1996). *El misterio de Ariadna según Nietzsche*. En: *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Graves, Robert. (1970). *La diosa blanca. Historia comparada del mito poético*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.
- Martín, López, Rebeca. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Paz, Octavio. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Armando. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo.
- Zambrano, María. (1998). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela.